

Benkő Krisztián

# B á b o k   é s   a u t o m a t á k

**Antihumanista hagyományok a testpolitikában**

**(Doktori disszertáció)**



Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest  
Irodalomtudományi Doktori Iskola

A doktori iskola vezetője: Kenyeres Zoltán, egyetemi tanár

Romantika Program

A program vezetője és a dolgozat témavezetője:

Szegedy-Maszák Mihály, akadémikus, egyetemi tanár

Hivatalos bíráló bizottság:

Elnök: Györfly Miklós, egyetemi tanár;

Tagok: Jákfalvi Magdolna, egyetemi docens; Szkárosi Endre, egyetemi docens

Beadás dátuma: 2009. március

## Tartalom

<b>I. Filozófiai bevezetés: Michel Foucault és a felvilágosult humanizmus</b>	<b>4</b>
1. A romantikus Foucault	4
2. Mi a felvilágosodás?	6
3. Az Ember halála	9
4. Foucault és a vallás	14
<b>II. Egy művészetelméleti gondolkör történeti vázlata</b>	<b>17</b>
Törések és folytonosságok	17
1. Az unheimlich és a grácia a német romantikában	21
1.1. Gépmember a felvilágosodásban és Kempelen Farkas automatái	21
1.2. E.T.A. Hoffmann és az unheimlich	27
1.3. A reneszánsz és a felvilágosodás grácia-fogalma	39
1.4. Heinrich von Kleist: <i>A marionettszínházról</i>	47
2. Az übermarionett-től a plasztikus balettig	61
2.1. Firenze	61
2.2. F.T. Marinetti <i>Varieté színháza</i>	62
2.3. Gordon Craig és az übermarionett	67
2.4. Fortunato Depero <i>Plasztikus balettje</i>	72
2.5. <i>The Marionette to-night</i> – Gordon Craig báb-elmélete 1918-19-ben	77
2.6. Enrico Prampolini színháza	82
2.7. Gordon Craig, Ezra Pound és a futurista gép	86
2.8. Antihumanizmus és az „elszabadult személyiség diadala”	91
3. Manichino a metafizikus festészetben	93
3.1. Tér	93
3.2. A metafizikus festészet elméletei	97
3.3. Giorgio De Chirico: <i>Nyugtalanító múzsák</i>	101
3.4. Carlo Carrà: <i>Metafizikus múzsa</i>	108
3.5. Max Ernst: <i>Fiat modes</i>	115
4. A dadaista tánc és Sophie-Täuber marionettszínháza	118
5. Triádikus balett. Oskar Schlemmer és a német romantika	126
<b>Mutatók</b>	<b>136</b>

## **Köszönetnyilvánítás**

Az értekezés Dada-fejezete magán viseli a 2006-os szemináriumi műhelymunka hatását, elsősorban Szalai Bori kutatásaiért vagyok hálás.

Az értekezés előkészítése során 2007-ben Erasmus-ösztöndíjjal öt hónapig Sienában és Firenzében kutattam a következő gyűjteményekben: az Università degli Studi di Firenze könyvtárai; az Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux (Gordon Craig Collection); a British Institute of Florence (Gordon Craig Collection); a Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Segítségükért a következő személyeknek tartozom köszönettel: Ilaria Sborgi (UniFi, Dipartimento di Filologia Moderna, Letteratura inglese); Alessandro Nigro (UniFi, Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Storia dell'arte contemporanea); Alyson Price (British Institute of Florence).

## **Nyilatkozat**

Disszertációmmal fel kívánom hívni a figyelmet  
a mozgássérültek és testi fogyatékkal élők jogaiért való kiállás fontosságára.

I.  
**Filozófiai bevezetés:**  
**Michel Foucault**  
és  
**a felvilágosult humanizmus**

„Ha célt ért a férfi végül:  
társa mellett hű barát,  
s kedves nőt nyert hitveséül,  
zengje véltünk víg dalát,  
s minden szív, ha dobban érte  
szív csak egy a földtekén!  
Ám ki ezt még el nem érte,  
sirva fusson el szegény.”  
(Friedrich Schiller: *Örömóda*)<sup>1</sup>

### 1. A romantikus Foucault

Húsz évvel Foucault halála után, egykori mestere időszerűségét keresve tette föl a kérdést Blandine Kriegel: „Romantikus volt-e Foucault?”. Úgy látta, hogy a „nietzscheizmusa miatt – amelyet szeretett és csodált – mondhatjuk, hogy igen, ám a romantikus Foucault még inkább a francia romantikához és az hugói gesztushoz áll közel, amelyet beteljesített” (Kriegel 71). Ha a magam koncepcióját ebben a képletben kellene elhelyezni, akkor úgy fogalmaznék, hogy az hugói helyett a német romantikának, mindenekelőtt Heinrich von Kleist romantikájának nyomait igyekszem föltárni Foucault filozófiájában.<sup>2</sup>

A francia bölcseleti életművének egyik legtöbbet vitatott gondolata az a jóslat vagy akár elvárás, melyet *A szavak és a dolgok*ban (Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, 1966) fogalmazott meg az Ember eltűnéséről. Luc Ferry-nek és Alain Renaut-nak a korszakról készült könyvéből az derül ki, hogy az antihumanizmus témája a hatvanas évek francia filozófusainak nagy részét

---

<sup>1</sup> Rónay György fordítása

<sup>2</sup> A *Filozófiai bevezetés* írása során – nyelvtudásomból adódóan – Foucault szövegeit és értelmezőit angolul vagy magyar fordításban olvastam, ezért kellő óvatossággal igyekeztem mindvégig szem előtt tartani Vincent Descombes megállapítását arról, hogy a hatástörténet tanúsága szerint megkülönböztethető egy „amerikai” és egy „francia” Foucault. „Az amerikai Foucault – írja Descombes – »az autonómiát tisztán humán fogalmakkal kívánta meghatározni«, az univerzális törvény kanti képzeze nélkül.” Ez azonban „a nietzscheizmustól nagyrészt megtisztított Foucault. A francia Foucault viszont teljesen nietzscheánus, mert szerinte az autonómia programja azt kívánja tőlünk, hogy »embertelen gondolataink« legyenek, s »ne törődjünk azzal, hogy meggyőződéseinket megosszuk polgártársainkkal«. Amennyiben a francia Foucault-nak van egyáltalán politikája, akkor az inkább anarchista, mint liberális” (Rorty 245). Számomra, bár angolul olvasom, a „francia” Foucault érdekes.

foglalkoztatta, nem kizárólag Foucault-t. A német filozófia francia recepcióját, Foucault Nietzsche-olvasatát, Derrida Heideggerjét, Bourdieu marxizmusát és Lacan freudizmusát lényegében ez határozta meg. „Foucault megállapításától kezdve az »ember haláláról« *A szavak és a dogok* végén Lacan állításáig, hogy a pszichoanalízis radikálisan antihumanista természetű Freudnak azon felfedezése óta, miszerint »az emberi lény igazi középpontja többé nem ott jelölhető ki, ahol ezt az egész humanista hagyomány tette«, mindannyian ugyanazt az ítéletet támasztják alá: a szubjektum autonómiája illúzió. Így, mint J.-F. Lyotard még ma is hangsúlyozza, ez a kortárs filozófiát azzal illeti, hogy »az antropológia és humanizmus korlátainak átlépését kockáztatja, anélkül, hogy engedményt tenne az idők szellemének«. J. Derrida 1968-as értekezése, *Az ember végei* óta mindig a »humanizmus újraépítése«, a »humanista metafizika árnyainak« hatásos megszüntetése és az »ember filozófiája« maradványainak feltárása mellett szólal fel, még azt a Heideggert illetően is, aki az antihumanizmus mestere volt” (Ferry-Renaut xxiii-xxiv). Annak ellenére azonban, hogy Foucault 1966-ban megjelent könyve bizonyos nézőpontból elhelyezhető a korszak szellemében, kortársai (Baudrillard, Habermas, Derrida, Chomsky, Rorty, majd később Judith Butler és a feministák<sup>3</sup>) komoly bírálatokkal illették. Alighanem abban is sejthető ennek a gyanakvásnak a forrása, hogy Foucault a marxizmustól és a freudizmustól elfordulva saját rendszerének alapjait mindenekelőtt Nietzsche és Heidegger filozófiájában kereste. „Amikor a bulvársajtó megkoronázta a szentháromság – Marx, Freud és Nietzsche – visszatérését, Foucault csak Nietzsche iránti tartozását vallotta be” (Kriegel 42). Ellenszenvvel viszonyult a kora vezető értelmiségének szerepében tetszelgő Jean-Paul Sartre-hoz, és „amikor Sartre kijelentette, hogy a marxizmus korunk meghaladhatatlan láthatára, Foucault határozottan az ellenkező irányba indult el, Marxot elhagyva” (Kriegel 86). Sőt „Foucault mindent elutasított, amiért Sartre mint értelmiségi kiállt – különösen a totalizációs kísérleteit és a mások nevében való beszédet. Foucault szigorúan ellenezte ezt az értelmiségi szerepet. Amikor rátalált Bataille-ra és Blanchot-ra, azokra az írókra, akik elvezették a filozófia és politika elfogadott területeivel való szakításhoz, azokat – Sartre-on keresztül – Sartre *ellenében* olvasta” (Marshall 28).<sup>4</sup> Az

<sup>3</sup> Amy Richlin például 1997-ben a haját tépve olvasta Foucault lehunyt szemeire, hogy *A szexualitás történetében* nincsenek „se nők, se zsidók, se afrikaiak, se gyerekek, se csecsemők, se szegényemberek, se rabszolgák” (Richlin 139); Foucault számára „*fffontosabb* az önmagának való megfelelés (*rapport à soi*), a személyes autonómia keresése, és annak tagadása, hogy kimerítően jellemezhetnék azok a szavak, amelyeket rajta kívül az ember másokra is alkalmazhat” (Rorty 245)

<sup>4</sup> A sartre-i „mások nevében való beszéd” elutasítása tetten érhető David M. Halperin gesztusában is, aki *Saint Foucault* címmel írt könyvet, mely utalás Sartre *Saint Genet*-jére (vö. Halperin 134-135). Jellemző,

Ember eltűnéséről megfogalmazott gondolatok részét képezték egy nagyobb munkafolyamatnak, amely a felvilágosodás mint érték kategória felülvizsgálására és az irracionális rehabilitációjára irányult. A Habermas-iskola hajlott arra, hogy Foucault-t a neokonzervativizmus vagy „fiatal konzervativizmus” politikai irányvonalában helyezze el. Nancy Fraser három szinten mutatta ki szembehelyezkedését nemcsak Sartre és Althusser, de az egész utó-felvilágosult (post-enlightenment) humanizmus hagyományával: a konceptuális szint a karteziánus szubjektumnak, a stratégiai szint a normaképzésnek, az etikai szint pedig annak a veszélynek a kritikája, hogy a dominanciának való ellenállás átlendül dominanciába (erről: Marshall 34). A Habermas alkotta „fiatal konzervatívok” kifejezéssel illetett gondolkodókkal szemben az az ítélet vált közkeletűvé, hogy „bár azt állítják, posztmodernek, a fiatal konzervatívok valójában antimodernek” (Hiley 170).

## 2. Mi a felvilágosodás?

Kant nagy hatású, 1784-ben megjelent rövid írásának, melyben a felvilágosodás lényegét igyekezett megfogalmazni, Foucault több tanulmányt is szentelt. *Az igazmondás művészete* (The Art of Telling the Truth, 1983) című szövegben a Kant-írás lényegének a jelenre irányuló figyelem megjelenését tartotta, „a jelen kérdését, annak kérdését, mi történik ma” (Foucault 1988b, 87). Ez különösen azért figyelemreméltó, mert például Descartes nem tette fel ezt a kérdést, így ő ebben alapvetően különbözött Kanttól. A jelenre irányuló kérdés egy időben meghatározott „mi” létezését feltételezi: „ez többé nem egyszerűen annak kérdése, hogy valaki miképpen tartozik az emberi közösséghez általában, hanem inkább annak, hogy miképpen tartozik egy bizonyos »mi«-hez, egy mihez, amely egy olyan kulturális teljességet érint, mely korát jellemzi” (Foucault 1988b, 89). A felvilágosodás annak képessége, hogy valaki „saját jelene alapján kérdőjelezze meg önmagát” (Foucault 1988b, 90).

A címében Kant szövegét követő, 1993-ban megjelent tanulmányában (Qu'est-ce que les Lumières?) Foucault fő törekvése volt, hogy különválassza a felvilágosodást és a humanizmust. A különbségek egyértelművé tételével elejét vehetjük annak az alapvető félreértelmezésnek, amely a Foucault és Habermas között a felvilágosodás kérdésében kialakult vita hatására a francia filozófust a rossz emlékeztető antihumanizmus oldalán helyezi el. „A Foucault/Habermas-vitának ez a nagy hatású

---

hogy a pécsi könyvdömping ellenére a *Glas* az, amely Derrida életművéből a mai napig sem jelent meg magyar fordításban (persze az életműkiadás nem teljes és a *Glas* meglehetősen nehezen fordítható)

félreértelmezése inkább elhomályosítja, mint megvilágítja a kettejük közötti különbségeket és hasonlóságokat, minthogy Foucault értelmezése saját filozófiájának és Habermasénak a felvilágosodáshoz való viszonyáról a leleplezés céljával készült. A humanizmus se nem kritikai etosz, se nem a felvilágosodásból eredő kritikai elmélet, hanem »értékítéletek«-hez kötődő »témák készlete«, mely időközben újra megjelent az európai társadalmakban. A »szorongás állapotában« társul a felvilágosodáshoz és azokhoz a kritikai hagyományokhoz, melyek abból erednek” (Tully 93-94, vö. Foucault 1997b, 121). Foucault a felvilágosult humanizmus meghatározására a „zsarolás” (chantage/ blackmail) fogalmát alkalmazta, zsarolás, mert kikényszeríti a választást: csak a felvilágosodás mellett vagy ellenében lehet megszólalni. A választás kényszere helyett azt kellene megvizsgálni, hogyan determinál a felvilágosodás (Foucault 1997b, 119, 123). A zsarolás „részben a felvilágosodás és a humanizmus összekeverésére támaszkodik. Amíg a felvilágosodás, alapjában véve, egy bizonyos elmélkedő viszony a jelenhez, a humanizmus témák készlete, mindig értékítéletekhez kötődik, ezt Foucault a felvilágosodás ellentétének és azzal feszültségben látta” (Hiley 170, Foucault 1997b, 121). Ha a kérdést történeti kontextusban vesszük szemügyre, megmutatkozik, hogy nem szabad elhamarkodottan megítélnünk Foucault antihumanizmusát. „Ha, eltérő irányként, történeti és kritikai szempontból vesszük szemügyre a »humanizmust«, akkor az a »klasszikus humanizmus«-nak nevezett egyedülálló gondolkodásbeli és gyakorlati hagyományból ered, melyet a reneszánsz korban fejlesztettek ki író-aktivisták, és a római világ klasszikus szerzőin alapult, mint Seneca, Cicero és Quintilianus. A klasszikus humanizmust figyelembe véve a Habermast humanistaként, Foucault antihumanistaként kezelő konvencionális értelmezés rossz irány. A klasszikus humanizmus az univerzális természettörvény hagyományával szemben fejlődött ki” (Tully 117). A Foucault/Habermas-vita kapcsán Heidegger szavai juthatnak eszünkbe: „Aggályok merülnek fel: azáltal, hogy a »humanizmus« ellen szólunk, egyben védjük az in-humánust és felmagasztaljuk a barbár brutalitást. Mert mi »logikusabb« mint ez: annak, aki tagadja a humanizmust, csak az embertelenség igénye marad? Mivel a logika ellen szólunk, úgy vélik, hogy egyúttal a gondolkodás szigoráról való lemondást is követjük, s helyette az ösztönök és érzelmek önkényét segítjük uralomra, és így hirdetjük igazként az »irracionalizmust«” (Heidegger 1994, 151). Foucault még ennél is radikálisabban fogalmaz, amikor megállapítja: „Volt olyan idő, amikor az emberek támogatták a nemzeti szocializmus humanista értékeit, és amikor Sztálin követői humanistának nevezték magukat” (Foucault 1997b, 122). Egy Noam Chomsky-val

készült beszélgetésben a nyelvész kommunisztikus harcáról a következő kijelentést tette: „azért harcolunk, hogy nyerjünk, nem azért, mert harcunk igazságos” (Foucault 1999, 230); majd nietzschei szellemben leplezte le a marxista hatalmi törekvéseket: „Az igazságosság szerintem olyan gondolat, melyet különböző típusú társadalmakban találtak ki, és egyfajta politikai és gazdasági hatalom megszerzésében eszközként, ezen hatalom elleni fellépésben pedig fegyverként alkalmaztak” (Foucault 1999, 232). Ez a megfogalmazás akár Szabó Dezsőtől is származhatott volna,<sup>5</sup> más hangsúlyokkal, de Foucault is „bejelenti a »forradalom monopóliumának végét«” (Kriegel 65).

A vizsgálatnak egészen odáig le kell hatolnia, hogy mit értünk egyáltalán a kanti *Menschheit* fogalmán, „mi határozza meg egy emberi lény humanitását?” (Foucault 1997b, 107). Heidegger idézve: „a humanizmus attól függően, hogy hogyan fogjuk fel a »szabadság«-ot és az ember »természeté«-t mindenkor más és más [...] a humanizmus minden formája [...] magától értetődőként feltételezi az ember legáltalánosabb »lényegét«” (Heidegger 1994, 125). Heidegger megkülönbözteti egymástól a humanizmust és az idézőjelbe tett „humanizmust”, és az utóbbi kritikáját végzi el, így „a legkevésbé sem szószólója az inhumánusnak”. A „humanizmus” elnevezés használata azoknak az uralkodó irányzatoknak az elfogadása, „melyek metafizikai szubjektivizmusba fulladnak és a létfeledtségbe süllyednek”; így kérdésként merül föl, hogy: „meg kell kísérelni a »humanizmussal« szembeni nyílt ellenállást, mely arra ösztönözhetné a gondolkodást, hogy végre egyszer megütközzön a *homo humanus humanitásán* és annak megalapozásán?” (Heidegger 1994, 150).

Foucault a híres megfogalmazásból indul ki, miszerint „Kant megmutatja a felvilágosodást jellemző »kiutat«, mely kivezet bennünket az »éretlenség« állapotából” (Foucault 1997b, 105). A felnőttkor és gyermekkor oppozíciójának metaforikája a nevelés, nevelődés kérdésköréhez is szorosan kapcsolódik. Lyotard az *Embertelenről* írt könyvének bevezetőjében foglalkozik ezzel: „Minden nevelés embertelen [inhuman], mert nem történik meg fizikai kényszer és terror nélkül; a legkevésbé irányított, a legkevésbé pedagógiai terrort értem ezen, amelyet Freud kasztrációnak nevez, és amely annak kimondására készíti, hogy – összefüggésben a gyermek felnevelésének »jó irány«-ával – ez bármilyen esetben rossz lesz (itt közel jár a kanti melankóliához). A »fejlődés« a jelen kor ideológiája” (Lyotard 4). Foucault a különféle – pszichológiai, orvosi, büntetésügyi, nevelési – gyakorlatokon keresztül kialakított „humanitás”

---

<sup>5</sup> Ld. például az *Életeim* részletét: „Ez mer emberiséget követelni a megrablottak számára tőlünk, kik az emberiség jelszavaival kaparintottuk meg a kizsákmányolás minden lehetőségét!” (Szabó D., II. 655)



eszményének legfőbb veszélyét abban látta, hogy ez a modell normatívvá, magától értetődővé vált, és univerzális érvényűnek tételeződik. A humanizmus nem lehet univerzális, sőt bizonyos esetekben eléggé relatív. Ez nem azt jelenti, hogy meg kell szabadulnunk attól, amit emberi jogoknak vagy szabadságnak nevezünk, de nem mondhatjuk azt, hogy a szabadságot vagy az emberi jogokat bizonyos határok közé kell szorítani. A humanizmus legaggasztóbb sajátossága, hogy etikánk egy biztos modelljével szolgál, mely bármiféle szabadsághoz univerzális modellt nyújt, „a szubjektum egy jelenbeli formáját veszi normatív eszményként, hogy ezzel védekezzen minden érkezővel szemben. A decentralt szubjektum, bár jogi szubjektum, pontosan ezt a szerepet játssza Habermas elméletében. Ez az, amit Foucault a »humanizmus« vagy a modern embertudományok humanista »Embere« alatt ért” (Tully 117). A fegyelmező eljárások sikere a társadalom normalizálásában a hatalom rávetített jogi elméletétől függ, mely elfedi a biohatalom tényleges működését: a liberális, marxista és freudi kritikusok hozzájárulnak ehhez a normalizációhoz – vagyis Habermas és az embertudományok bűnrészességet vállalnak a totálisan és globálisan működő hatalom „különösen veszélyes formájában” (Hiley 173). Bár nézőpontja kritikus, ezúttal megerősítő célzattal idézzük Rorty értelmezését Foucault hatalom-elméletéről: „egyformán igazolhatatlan minden társadalmi intézmény, mindegyik egyenértékű. Mindegyik a »normalizáló hatalom« kiterjesztésén fáradozik. Mivel az a platóni kísérlet kudarcot vallott, hogy Thraszümakhosznak válaszképpen találjunk valami mélyet önmagunkban, Foucault közel jut ahhoz a következtetéshez, hogy nincs érdemleges különbség Periklész és Kritiász között. [...] ha nincs érdemi kapcsolat az egyént leginkább érintő dolgok és az embertársaival szembeni erkölcsi kötelezettségei között, akkor az egyénnek nincsenek is ilyen kötelezettségei” (Rorty 250).

### **3. Az Ember halála**

Amikor Foucault az ember haláláról ír, ezt mindenekelőtt Friedrich Nietzsche *Übermensch*-fogalmának, egy nem-dialektikus és nem-humanista kultúra látomásának hatására teszi. „Filozófiai pozíciója közel áll Nietzsche nihilizmusához. Diskurzusa ott kezdődik, ahol Nietzscheé, az *Ecce Homó*ban befejeződik: minden »bölcssesség bolondságának« és minden »tudás örületének« észlelésénél. De Foucault-ban nincs semmi Nietzsche optimizmusából” (White 48). Az *Így szólott Zarathustra* (Also sprach Zarathustra, 1883-84) az embert felülmúló embert helyezi szembe a kereszténység túlvilágiságával: Zarathustra mint a Föld jelentőségét hirdeti ki az *Übermensch*t, és

figyelmezteti hallgatóságát, hogy ne vegyék figyelembe azokat, akik túlvilági reményeket ígérnek azzal a céllal, hogy eltérítsék őket az élettől. Az étellel való elégedetlenség arra buzdít, hogy elforduljunk az evilágiságtól – az Übermensch nem akar másik világot, igenli az életet. Az „utolsó ember” meghaladása egyszerre ígéret és kihívás, a hivatássá tett „veszély” (Nietzsche 2000, 25). Kosztolányi szavaival: „boldog örült, ki mindent leront” (Kosztolányi I.17). Mint a jövő filozófiájának hordozója és a múlt embereszményeinek tévedéseit kiküszöbölendő, az Übermensch egy olyan emberideált testesít meg, amely egyszerre viseli magán az arisztokratikus jegyeket és az ezzel járó nehézségeket. Nietzsche ugyanis a kiválóságot mindig egyfajta áldozatnak tekintette, amit az ember maga hoz meg önként. Rüdiger Safranski értelmezésében az Übermensch „ultra-arisztokratikus” alak, aki a modern nyugati középosztály és az álkeresztény egalitárius értékrendszer machiavellista mumusa (Safranski 2002, 365).

Foucault számára Nietzsche filozófiája a 18. században kitalált Ember-fogalom elutasításához szolgál alapul: „mi lenne a világ, a gondolkodás és az igazság, ha az ember nem létezne. Mivel az ember modern evidenciája már annyira elvakított minket, hogy még emlékeinkben sem őriztük meg azt a nem is olyan nagyon régi időt, amikor a világ, a világregd és emberi lények léteztek ugyan, de az ember nem létezett. Most már értjük, miért rendelkezhetett számunkra megrendítő erővel Nietzschének az a gondolata, amikor az Ígéret-Fenyegetés küszöbönálló eseménye formájában jelentette be, hogy az ember hamarosan nem létezik többé, hanem az emberfölötti ember jön el; ez a Visszatérés filozófiáján belül azt jelentette, hogy az ember már nagyon régen eltűnt, mindegyre eltűnőfélben van, és az emberre vonatkozó modern gondolkodásunk, róla való gondolkodásunk, humanizmusunk derűsen szundikál az ember morajló nemlétén” (Foucault 2000, 360). Itt Nietzsche harmadik alkotói korszakának másik lényeges tanítása, az „örök visszatérés” (ewige Wiederkunft) gondolata is megjelenik, melynek fontos eleme a kiválasztó jellege, amely arra hivatott, hogy az ember saját életét annak megfelelően élje le, hogy azt akárhányszor ugyanúgy képes legyen újraélni, ha lehetősége lenne rá. Foucault olvasatában a visszatéréssel, az újraéléssel párhuzamosan zajlik az eltűnés. Miközben az Ember eltűnőfélben van, a helyére lépő az *ön-föltűlmúlás* képességét gyakorolja (Nietzsche 2000, 142), és önmagát akarja kigondolni (Rorty 246). Nietzschénél az ember a föld bőrének „betegsége” (Nietzsche 2000, 162), mely végül úgy eltűnik majd, „akár a tengerparti fűvenybe rajzolt arc” (Foucault 2000, 432). Az arc eltűnése tematikus keretbe foglalja *A szavak és a dolgok* szövegét, mert a könyv elején nyújtott értelmezés Velázquez *Az udvarhölgyek* (Las Meninas) című

festményéről mint a reprezentáció reprezentációjáról a király helyének keresésével ugyancsak „a halott – vagy legalábbis haldokló – humanitás” példája (Canguilhem 72; vö. Prosser MacDonald). Nietzsche már az 1876-78-ban készült *Emberi, túlságosan emberi* (Menschliches, Allezumenschliches) című művében arra intett, „hogy álljunk ellen a csábításnak, mely összezavarja saját képességeinket és értékeinket valami univerzális és végtelen »emberi kondíció«-val” (Davies 33).

Az *Így szólott Zarathustra* máig is legtöbbet vitatott, Isten halálát bejelentő passzusait is továbbviszi Foucault, amikor oda csatolja saját filozófiáját, „ahol az ember és Isten egymáshoz tartoznak, ahol az utóbbi halála szinonim az előbbi eltűnésével, és ahol a felsőbbrendű ember mindenekelőtt az ember halálának küszöbönállását jelenti [...] Isten halálánál meggyőzőbben – vagy inkább e halál barázdájában haladva és elemi erejű korrelációban vele – Nietzsche gondolkodása nem egyebet ad hírül, mint gyilkosának végét; az ember arcának szétrobbanását a nevetésben és az álarcok visszatérésében; az idő beláthatatlan áradatának szétszóródását, amelynek az ember a sodrában érezte magát hajdan, és gyanította erejét is maguknak a dolgoknak a létében; az Ugyanaz visszatérését és az ember abszolút szétszóródását” (Foucault 2000, 383, 430). Deleuze Foucault-ról írt könyvében végigköveti az Isten és az Ember közötti összefüggésrendszert a 17. századtól *A szavak és a dolgokig*. A 17. századi szerzőknél az isten-alak még egy összetétel, mely „egyrészt az emberben lévő erők, másrészt a végtelenbe emelő erők szembesítéséből jön létre”, míg a 18. században „az emberben lévő erők kapcsolatba lépnek kívülről érkező új erőkkel, melyek a végesség erői” (Deleuze 125-126). Kanthoz köthető, hogy a végesség veszi át a végtelen helyét, „amikor az emberben lévő erők a kívülről jövő végesség erőivel lépnek kapcsolatba, akkor és csak akkor hozza létre az erők készlete az ember-alakot (és nem az isten-alakot)” (Deleuze 127). A Feuerbach műveiben – például a *Gondolatok a halálról és a halhatatlanságról* (Gedanken über Tod und Unsterblichkeit, 1830) című első könyvében – megalapozott, majd Nietzsche-nél kiteljesedő gondolat Isten haláláról óhatatlanul elvezetett ahhoz a kérdéshez: „hol találhatja meg az ember önazonosságának garanciáját Isten távollétében?” (Deleuze 130). Deleuze az aktív cselekvés lehetőségét az Isten és az Ember közötti párhuzam feltárása és eltakarása helyébe lépő *felültétel*ben, e „kettős csavar”-ban (double helix) látja, amit olyan példákkal szemléltet, mint a genetikai összetevők pótlására alkalmas szilikon megjelenése, a modern irodalom agrammatikalitásai, Artaud légzési gyakorlatai vagy a dadaista kollázs. „Ahogy Foucault mondaná, az embert felülmúló ember sokkal kevesebb, mint az élő emberek

eltűnése, és sokkal több, mint egy fogalom megváltoztatása: egy új alak megjelenése, aki se nem Isten, se nem ember, és aki remélhetőleg nem fog rosszabbnak bizonyulni, mint a két korábbi alakzat” (Deleuze 131-132).

Nehéz volna tagadni, hogy Foucault Nietzsche és Heidegger nyomdokaiban a metafizika kritikáját teljesíti be, de ez nála sem jelenti egyúttal a cogito trónra emelését, sőt *A bolondság történetét* (Histoire de la folie, 1961) bátran nevezhetjük az irracionalitás védelmezéseként. *A szavak és a dolgok*ban a felvilágosodás és a humanizmus különválasztásának szükségességét Foucault – némileg talányosan – abból eredezteti, hogy míg a felvilágosodás a 18. század terméke, addig az általa elutasított humanizmus a 19. században született. Az *Ember és hasonmái* című fejezetben az Ember fogalmát olyan ellentétpárokból jelöli ki, mint az empirikus és a transzcendentális, a cogito és az elgondolatlan, illetve az eredet hátrálása és visszatérése.

A cogito kritikája során Foucault – sejtetően – Heidegger és Jean-Paul Sartre vitájára is alapozott. Sartre *Az egzisztencializmus humanizmus* (L'existentialisme est une humanisme, 1946) című írásában megerősítette, hogy az ember cselekvési szabadsága a szubjektivitásból gyökerezik, mely egyedül adja meg az embernek a méltóságot, így az egzisztencializmus számára a karteziánus cogito az egyetlen lehetséges „point de départ” és a humanizmus egyetlen lehetséges alapja. Heidegger válaszlevelében (Brief über den Humanismus) megtartja a cselekvés kérdését, de erősen bírálja a szubjektivitás hagyományát, mely úgy ünnepli a „gondolkodom”-ot, mint a szabadság forrását. A Dasein vagy egzisztencia létezik és megmarad a karteziánus szubjektivizmuson túl. Heidegger az *Ek-sistenz* kifejezést használja, hogy hangsúlyt adjon az ember kiállásának a „Lét igazságában”. A humanizmus alábecsüli az ember kivételes helyzetét a „lét megvilágításában” (Lichtung des Seins), ezért utasítja el a humanizmus hagyományát – „a humanizmus a következő: arról töprengeni és gondoskodni, hogy az ember emberi legyen, ne pedig nem-emberi, »inhuman«, azaz lényegén kívüli” (Heidegger 1994, 123; vö. Fehér).

*A szavak és a dolgok*-beli „embernek nevezett empirikus-transzcendentális kettősség” (Foucault 2000, 356) a husserli fenomenológia francia recepciójának és Merleau-Ponty ilyen tárgyú munkáinak az ismeretére utal, de Foucault „nem azzal érvel, hogy a test ilyen egzisztenciális fenomenológiája naiv vagy önmagának ellentmondó. Egyszerűen kimutatja, hogy ez a terv kétértelmű [...] Nincs mód arra, hogy túljussunk a transzcendentális/ empirikus kettősség bizonytalanságán. Ennek

veleszületett problémái csak akkor fognak (fel)oldódni, ha az antropológiai diskurzust elvetjük” (Dreyfus-Rabinow 34). A fenomenológiai testpolitika hazai monográfusa kiemeli, hogy „a fenomenológia létrejöttével épült ki az az új hagyomány, amely alternatíváját képezheti a test mechanikus felfogásának”, melyet Descartes dolgozott ki (Vermes 26); Foucault azonban Descartes kritikája során nem a husserli hagyományban talált követendő példára: „Látjuk, hogy a látszat ellenére milyen szoros hálózat köti össze a pozitivista vagy eszkatologikus gondolkodást (mindenekelőtt a marxizmust) a fenomenológia által inspirált gondolkodással. A pozitívizmus és az eszkatológia igazi megkérdőjelezése tehát nem a megélthéz való visszatérés” (Foucault 2000, 359). Míg a fenomenológiai gondolkodás nem adta fel a közvetlen tapasztalatba vetett bizalmat, addig „Foucault számára e test, maga a test jóformán már nem is létezik: a tudás és hatalom minden ízére rátelepedtek, kisajátították – a testtapasztalat eredetisége valójában már csak egy absztrakció” (Vermes 21).

*A Felügyelet és büntetés*ben (Surveiller et punir, 1975) szerzőnk a 18. század „eredményének” tekinti, hogy test és lélek viszonyának középkori hagyománya megfordult: „Az ember, akiről beszélnek, és akinek felszabadítására felszólítanak minket, már önmagában is egy saját magánál mélyebb alávetettség eredménye. »Lélek« lakja, ez hívja létezésre, s ez a létezés csak egy része az uralomnak, amelyet a hatalom gyakorol a testre. A lélek egy politikai anatómia hatása és eszköze; a lélek a test börtöne” (Foucault 1990, 43). Nem egyértelmű tehát, hogy Foucault a lélektől, mint olyantól akart-e egy az egyben megszabadulni, vagy pedig a lélek hagyományát akarta megtisztítani a rátelepedett ideológiáktól. *A szavak és a dolgok* vagy *A tudás archeológiája* enigmatikus kijelentései legalábbis nyitva hagyják annak kérdését, hogyan vélekedett Foucault a vallásról. „Nem Nietzsche készítette elő mindezt, amikor a saját nyelvében Istent és az embert egyaránt megölte, és a Visszatéréssel megígérte az istenek újbóli és a szivárvány minden színében csillogó sziporkázását?” – teszi fel a kérdést *A szavak és a dolgok*ban (Foucault 2000, 343), majd ennek visszhangja *A tudás archeológiájában* hangzik fel: „A beszéd nem az élet: ideje nem a ti időtök; nem fogtok benne kiengesztelődni a halállal; könnyen lehet, hogy megöltétek Istent mindannak súlyával, amit mondtatok, de ne gondoljátok, hogy mindazzal, amit mondtok, létrehozhattok egy embert, aki nála tovább él” (Foucault 2001, 269).

#### 4. Foucault és a vallás

Foucault vallási nézeteiben meghatározó szerepe volt katolikus családi hátterének, illetve Georges Bataille hatásának. Írásaiban „új kapukat nyit a szexualitás, a vallás és a politika határain, kiszélesíti a vallási diskurzus határait azáltal, hogy történeti folyamatába helyezi vissza, nem hegeli értelemben, hanem a szubjektumot és a vallási jelentés objektumát kifecskéztetve, az igazság, a hatalom és a test vizsgálatán keresztül” (Carrette 3). James Bernauer, jezsuita pap egész kötetet szentelt Foucault vallási nézeteinek, „kreatívan Foucault munkáját »negatív teológia«-ként fedezi fel Foucault »negatív antropológiá«-ja alapján, összekötve az »ember« és Isten teológiai tagadását”, de ő Foucault vallási eszméinek csak egy töredékét veszi figyelembe (Carrette 6). Bernauer olvasatában a francia filozófus – azon kijelentéséből kiindulva, hogy „a lélek a test börtöne” – új spiritualitást épít föl, egy szükséges spirituális művészetet ad elő, mely „az ön-reláció munkája, behatolás amögé, hogyan lettünk alkotva arra, hogy átéljük a lelkeséget” (Bernauer xiii).

*A szexualitás történetének* (Histoire de la sexualité, 1976-84) írásával egyidőben kezdett el a kereszténységgel foglalkozni, a vallomás és az üdvözülés elemzésére alapozva vizsgálta az „önmagaság technikáját”, mely végeredményben a halálra való felkészülés technikájává alakult. Az ekkor kidolgozott „kormányzatiság” (gouvernementalité) fogalma az önmaga és az állam kormányzása között von párhuzamokat, ez a kutatás vezette el az iráni forradalom „politikai spiritualitásához”. Inkább a spirituális élet gyakorlatai érdekelték, mint elméletei és morálja. *A szexualitás történetének* negyedik, befejezetlen része szólt volna a kereszténységről, ezt nevezte Foucault a „keresztény könyv”-nek, de ebből csak töredékek állnak rendelkezésünkre. Az előmunkálatok egyik, *Az etika genealógiájáról* (À propos de la généalogie de l'éthique) című töredékében írja, hogy a keresztény hagyomány tanulmányozása során figyelt fel arra, hogy a görög-római hagyomány ismerete nélkül nem érthető meg az önmagaság (rapport à soi) keresztényi technológiája (ld. Rabinow 341-342). Megkockáztatható, hogy Nietzsche *Antikrisztusának* (Der Antichrist, 1888) tanulságait figyelembe véve, a zsidó eredetű keresztény erkölcsiséggel szemben Foucault a korai kereszténység technikáit a görög-római hagyománnyal folytonosságban vette szemügyre. *A hús vallomásában* (Les Aveux de la chair, 1977) a berber arab származású Tertullianus *Krisztus húsáról* (De carne Christi) című írására utalva állapította meg, hogy „szexualitásunk a tizenharmadik század óta van, nemünk a tizenkilencedik század óta. Ami ez előtt volt nekünk, az kétségtelenül a hús. Ennek alapvető eredője

Tertullianus volt” (Foucault 1977, 211). Gary Shapiro nagyszabású könyvében, mely az intermedialitás kérdését vizsgálja Nietzsche és Foucault életművében, párhuzamba állítja a *Genealógiában* Tertullianust idéző Nietzsche-t és a *Felügyelet és büntetés*ben Damien színpadias kivégzését ecsetelő Foucault-t: „Ahogy Nietzsche idézi Tertullianust, hogy egy kegyetlen jelenetet előhívjon, úgy idéz Foucault egy korabeli jelentésből (a *Gazette d'Amsterdam*ban), hogy a büntetés látványosságát élénk tárja” (Shapiro 291).

James Millernek a – magánéleti tényezők nyilvánosságra hozása miatt hírhedtté vált – Foucault-életrajza, a *Foucault passiója* (The Passion of Foucault, 1994) foglalkozik részletesebben az életműben megmutatkozó gnosztikus hatásokkal, és a hermetikus keresésnek való elkötelezettséggel, hogy „Nietzsche gnómius parancsára »azzá váljuk, amik vagyunk«” (Miller 5, 319). „A »hermetikus« szó alkalmazása hasznos metafora lehet annak a szándékosan kerülő utakon járó stílusnak és poétikai ellipszisnek a leírására, amelyet az avantgárd diskurzusból örökölt, de amikor Miller az »okkult«-ra is utal Foucault munkája kapcsán, akkor az ilyen leírások egészen más jelentést kapnak, és Miller mesterkélt szőnyegét alakítják, mely megalapozza Foucault misztifikálációját” (Carrette 29). Nem egyértelmű ugyanis, hogy Foucault saját, San Francisco-i szubkultúrákhoz kötődő, S/M praktikáit okkult tevékenységnek tekintette-e, vagy ez csupán Miller fantáziájának szüleménye. Mindenesre Miller – többek között Foucault 1964-ben megjelent, Pierre Klossowskiról írt esszéjére alapozva – összemossa a francia bölcseleti gondolatait a manicheus gnoszticizmussal (Miller 458-459). Foucault ebben az írásában, az *Actaeon prózájában* (Laprosed'Acteon, 1964) a „hasonmás” fogalmában egyesíti az Azonost és a Másikat, az Istent és az Ördögöt (ld. Foucault 1999, 75-76). A Stanford Egyetemen 1979-ben tartott *Tanner Előadások* az antik keresztény irodalom iránti érdeklődésének erősödéséről tanúskodnak, majd az 1980-as években eljutott a „lemondás”-ban megnyilvánuló keresztényi törődés önmagunkkal paradoxonához (Carrette 41-42).

James Bernauer „negatív teológiának” nevezi Foucault vallási nézeteit (Bernauer 1999, xiii). Földényi F. László, aki „néhány esszéjével Bataille nyomdokában a nem vallásos misztikát kutatta” (Safranski 2000), ezen a ponton kapcsolódik látványosan Michel Foucault filozófiájához. Egy „negatív esztétika” nyomait felfejtve Földényi a szubjektum helyettesítésére a diszjektum fogalmát javasolja. A *diszjektum* túllép a posztmodernen, képviselői az „alávetettségől (szubjektumtól) való megszabadulás kerülőútván az emberi személyiségnek egy olyan eszméjéhez jutnak el, amely egyrésztől

*semminek sincsen alá- vagy fölérendelve, másrésről mégsem tetszőleges vagy esetleges*” (Földényi 2008, 185). Bataille erőszak és fanatizmus iránti rajongása alátámasztásának céljával nyúlt Nietzsche filozófiájához, ez is összekötő láncszemként szolgálhatott Földényi számára, aki Foucault szubjektumkritikáját visszakapcsolja Bataille 1941-ben megjelent *A belső tapasztalás* című könyvének „drámaiság”-fogalmához. Földényi lényegében kiteljesíti azt a lehetőséget, amely ott rejlik Foucault gnosztikus szadomazochizmusában és a korai keresztény technikák iránt halála előtt felerősödött érdeklődésében: „A »diszjektum« a remény letéteményese. Őrzi mindazt az értéket, ami az újkori szubjektum vitathatatlan érdeme, beleértve a metafizika és a transzcendencia iránti érzékenységet és fogékonyságot. Viszont tartózkodik attól, hogy a személyiség azonosságát egyetlen magyarázóelvre vezesse vissza (Isten, társadalom, ösztönélet stb.), ami óhatatlanul azt eredményezné, hogy az ember végül önmagán is erőszakot követ el” (Földényi 2008, 188).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> *Önkívület* című könyvem utolsó, Thaly Kálmánt értelmező fejezete azzal a következtetéssel zárul, hogy „a halál szabadsága, a humanitáson túli metafizikai rend hatalma” szolgálhat annak alapjául, hogy az identitásvesztéstől eljussunk az önhelyreállításig. A *Bábok és automatak* ezt a gondolatot tekinti kiindulópontjának.



## II.

### Egy művészetelméleti gondolkör történeti vázlata

#### Törések és folytonosságok

„Looking for the answer,  
Are we human, or are we dancer?”  
(The Killers: *Human*)

A történeti áttekintés Foucault archeológiai elméletét szem előtt tartva első pillantásra visszalépésnek tűnhet, *A tudás archeológiájában* (L'Archéologie du savoir, 1969) elvetett fogalmak jelentős részét (hatás, hagyomány, folytonosság) rehabilitálom és újraalkalmazom, az ott bevezetett szembeállítást követve, az áttekintés inkább kelti az eszmetörténet, mint az archeológia benyomását. E történeti vázlat „a beszédesemények pusztá leírása” (Foucault 2001, 38) helyett értelmez, bizonyos pontokon allegorikus, foglalkozik művekkel és alkotókkal, rekonstruál. Mindeközben azonban törekszem a Foucault-életmű elméleti megfontolásainak továbbgondolására, de Blandine Kriegelhez hasonlóan nem tartom meg „az *episztémé* forradalmát és abszolút megszakíttóságát, amely túlságosan demiurgoszi. Egyébiránt *A tudás archeológiája* az a mű, amelyhez Foucault a legkevésbé ragaszkodott post partum” (Kriegel 29).

A gondolatmenet alaprétege a francia filozófus elgondolásának megfelelően a törésjelenségekre és a folytonosságiányra figyel (Foucault 2001, 8-10). Az első részben a német romantikához kötődő két fogalom, a „grácia” és az „unheimlich” viszonyát veszem szemügyre. Kleist szövegeiben, elsősorban *A marionettyszínházról* írt esszéjében megfigyelhető a reneszánsz és a felvilágosodás grácia-fogalmának újraértelmezése, és ennek a grácia-fogalomnak az egyediségét kiemeli, ha összehasonlítjuk az unheimlich érzésminőséggel, melyet Hoffmann *A homokember* című elbeszélése alapján Freud dolgozott ki. Az ezután következő fejezetekben ezzel a két fogalommal, illetve a hozzájuk kapcsolódó képzetekkel dolgozom, a német romantika kapcsán bevezetett fogalmi viszonyrendszerre építem az avantgárd színházi és képzőművészeti kísérletek és a metafizikus festészet vizsgálatát. Az unheimlich és a grácia kapcsolata számos fogalompár alakjában újra és újra visszatér a szövegben:

GRÁCIA	(UN)HEIMLICH
báb, (über)marion(n)ett, kötél tánkos, repülő hal	automata, gépmember, hivatalnok, robot, Doppelgänger
kellem, báj	undor
kegyelem, vidámság	félelem, szorongás
sprezzatura	elfojtás
metafizika	pszichologizálás
Isten	Ember
Ember halála	Isten halála
hangszer	emberi hang
balett	opera
táncos	szobor
tenisz	tömegsport
San Francisco	New York
pillangó	pók
anarchia	liberalizmus
pantomim, álarc	hisztéria, örvény
irracionális	logikus
ortopédia, protézis	rendes test
szadizmus	mazochizmus
barátság	házasság

A két esztétikai kategória olyan gyűjtőfogalomként működött a munka során, melyek jelentéskörét magam sem ismertem a munka megkezdése előtt. Ahogy egyre mélyebben elmerültem az előre kiválasztott műalkotások és ezek értelmezéstörténetének vizsgálatában, a két fogalomhoz rendelt jelentések köre újabb és újabb elemmel bővült. A táblázatba szedett fogalmakra szándékosan használtam a fogalompárok és nem az ellentétpárok (oppozíciók) kifejezést. A *homokember* című elbeszélés szoros olvasata mutatja meg legszemléletesebben, hogy a két gyűjtőfogalom viszonya nem minden esetben kezelhető oppozícióként, olykor egymáshoz nagyon is hasonló érzésmínőségeknek tekinthetők. Ez azzal a következménnyel is jár, hogy nem szerzőket vagy műalkotásokat állítok szembe egymással, hanem csak fogalmakat. Nem állítható

ugyanis például, hogy Hoffmann Olimpiája és De Chirico próbababái kísértetiesek, míg velük ellentétben Kleist marionettje és Carrà teniszező szobrai bájosak. Minden vizsgált jelenségben éppúgy ott rejlik az unheimlich, mint a grácia lehetősége. A körbejárt műalkotások értelmezéstörténete mégis szembevető egyoldalúságról tanúskodik: a Hoffmann-elbeszélések, a futurista színház, a metafizikus festészet alakjai és a dada automaták értelmezéstörténete az unheimlich történetét látszik megalkotni, a humanista elutasítás olyan történetét meséli, amely a felvilágosodásban gyökerezik – a pszichológiai feltárás eredményeként ezek a figurák végső soron mindig a nem-emberi lények kritikájaként funkcionálnak. Ha Foucault „el is fogadta az ember analitikus vizsgálatát, gyanakodott a pszichoanalízisre mint a kultúra szervezetének interpretációs szándékára és eszközére” (Kriegel 88).

A táblázat soraiban egymás mellett álló dolgok tehát nem minden esetben ellentétpárok, gyakran azonos jelenség értelmezései eltérő világképnek a látóköréből. A történeti áttekintés szövegének nyomdatechnikai képét meghatározza a GRÁCIA alá rendelt fogalmak kiemelése nagyobb betűméret segítségével: ez a megoldás erősíti a szöveg koherenciáját, az egyes jelenségek közötti összekötő szálakat, és minden esetben odaérthető az adott fogalom (un)heimlich alá rendelt párja és a fogalompár tagjai közötti párbeszéd.

Az unheimlich történetét elbeszélő értelmezéstörténetben számomra a kérdés „nem az, hogy milyen úton-módon jöttek létre a folytonosságok, miként tudott ugyanaz a minta fennmaradni és annyi különböző egymást követő elme számára egységes horizontot alkotni” (Foucault 2001, 10), hanem az unheimlich vélt történetének töréspontjai érdekelnek, az, hogy hogyan szakítja meg ezt a folytonosságot a grácia újabb és újabb megjelenése: a grácia hipotetikus története az unheimlich történetének ellennarratívájává áll össze. A történeti áttekintésnek ez a rétege az, amely a foucault-i archeológiától elmozdul az „eszmetörténet” irányába. Miközben elvetjük az egyik hagyományt, mely „egyedi időbeli státust kíván adni egyszerre egymás után következő és azonos (vagy legalábbis analóg) jelenségek egy halmazának”, az ezzel szembeállított ellenhagyománynak „köszönhetően elszigetelhetjük az újdonságokat az állandóság háttére előtt” (Foucault 2001, 29-30). A közvetett vagy közvetlen hatások megállapításával egyidejűleg rehabilitáljuk a „»mentalitás« vagy »lelkület«” fogalmát, „amelyek lehetővé teszik valamiféle jelentésközösség, jelképes kötelékek, a hasonlóságok és a tükrözések együttesének felállítását egy korszak egyidejű vagy

egymásra következő jelenségei között” (Foucault 2001, 30). *A tudás archeológiája* végső soron maga is azért indítványozza a halmazok felbontását, hogy megtudja, „vajon legitim módon újra összerakhatók-e; hogy kiderüljön, vajon nem kell-e új halmazokat építeni belőlük” (Foucault 2001, 37). Az eszmetörténet a mellékes és marginális jelenségek történetét beszéli el, az árnyékfilozófiák történetét, „az emberek között névtelenül terjedő reprezentációnak az összjátékát veszi célba, a nagy beszédemlékek hézagai közt azt az ingoványos talajt, amelyen ezek nyugszanak. Ez a zűrzavaros nyelvek, a formátlan művek, az összefüggéstelen témák tudománya. Inkább a vélekedések, semmint a tudás, inkább a tévedések, semmint az igazság, nem a gondolkodásformák, hanem a mentalitástípusok elemzése” (Foucault 2001, 175). Ez *A tudás archeológiájában* elvetett eszmetörténet talán mégsem áll távol attól a szándéktól, amelynek megvalósítását Foucault egyik utolsó szövegében, *A szubjektum és a hatalom*ban (The Subject and Power) örököltette át követőire az archeológia demiurgoszi szigorának megfogalmazása után több, mint egy évtizeddel: „A cél manapság talán nem is az, hogy felfedezzük, mik vagyunk, hanem inkább az, hogy elutasítsuk azt, amik vagyunk. El kell képzelnünk és fel kell építenünk azt, ami lehetnénk [...] Elő kell segítenünk a szubjektivitás új formáinak kialakulását, mégpedig úgy, hogy elutasítjuk azt az individualitást, amelyet évszázadokon keresztül ránk erőszakoltak” (Foucault 1997, 278). Ennek az örökségnek a hatása alatt, ennek a hagyománynak a folytonosságában haladunk a szubjektumtól az individuum felé, a lázadástól a rekonstrukció felé, az ideológiakritikától a saját ideológia felé, az unheimlich-től a grácia felé. A történeti áttekintés annak bizonyosságaként is olvasható, hogy Ludwig Wittgenstein kijelentése – a „hagyomány nem olyasmi, amit valaki megtanulhat, nem fonál, amelyet tetszés szerint föl lehet venni” (Wittgenstein 76) – a posztmodern kor lezárultával elveszítette időszerűségét.

# 1.

## Unheimlich és Grácia a német romantikában

„Visszatér a GRÁCIA ott, ahol  
az ismeret mintegy megjárta a  
végtelent, s így egyidőben abban  
az emberalkatban jelenik meg a  
legtisztábban, amelyben a tudat  
egáltalán nincs jelen, vagy pedig  
végtelen, azaz a BÁBUban vagy  
az ISTENben.” (H. von Kleist)

### 1.1. Gépmember a felvilágosodásban és Kempelen Farkas automatái

A francia *Enciklopédiában* az ember és a gép közötti viszony harmóniáját a munkagépek természetessége alapozta meg, a gép-illusztrációkon dominál a fa mint alapanyag: „lényegüknél fogva emberek, ellenállóak, de nem törekenyek, megszerkesztettek, de nem műanyagok. Semmi sem mutatja jobban a fa humanizáló erejét, mint az *Enciklopédia* gépei” (Barthes 25). A munkafolyamatok gépiesítését McLuhan határozottan szembeállította az automatizációval: a géptechnológia töredékes, centralista és felületes, míg az automatizálás integráló és decentrált (McLuhan 8). Roland Barthes a géppel dolgozó 18. századi ember tevékenységét a játék fogalmával társítja, „az ember, aki mindig jelen van a gép valamelyik sarkában, nem egyszerű felügyelői viszonyban társul a géppel, elfordít egy kart, megnyom egy pedált, teker egy szálát, oly módon dolgozik együtt a géppel, hogy egyszerre aktív és érzékeny [...] a fátyolszövőben egy kis kabátos ember ül az óriási fából készült billentyűzet mellett, különlegesen finom hálót készít, mintha zenét játszana” (Barthes 25-26). Descartes és La Mettrie filozófiája a gép és az ember összhangjának ezt az elképzelését az ellenkező irányból közelítette meg, nem a gépek emberiségét, hanem az élőlények gépiesességét kutatták. Kettejük közül La Mettrie képviselte a radikálisabb álláspontot. Descartes inkább az állatokat tekintette gépeknek, kortársa kiterjesztette a minősítést az emberekre is, ahogy azt később Nietzsche is jogosnak ítélte: „Descartes volt az, aki – tiszteletre méltó merészséggel – elsőként bátorkodott az állatot gépnek tekinteni: egész fiziológiánk e tétel bebizonyításán fáradozik. Mi viszont, logikai szempontból, az embert sem toljuk félre úgy, ahogy ezt Descartes még megtette: az emberről való mai

tudásunk hatóereje pontosan addig terjed, ameddig az embert mint gépet fogjuk fel” (Nietzsche 2005, 23).

Julien Offray de La Mettrie 1747-ben megjelent *A gépember* (L’homme machine) című tanulmánya Descartes-tal szemben, mindenféle eszességet elvetve, az epikureizmushoz nyúlt vissza, ezáltal a cogito mesterének azzal a tételével szállt vitába, mely szerint „egészen bizonyos, hogy én magam a testemtől valósággal különbözöm, s hogy képes vagyok a testem nélkül is létezni” (ld. Descartes 39skk., 96, 99, 106). A cím arra a karteziánus feltevésre utal, hogy az állatok lélek nélküli pusztá gépek, La Mettrie ezt a feltevést alkalmazta az emberekre, a karteziánus animális gépek elméletét az emberre is érvényesnek tekintette, sőt nyíltan megtagadott bármiféle halhatatlan lelket akár az emberben, akár az állatban: Leibniz és Descartes „spiritualizálták az anyagot ahelyett, hogy materializálták volna a lelket” (La Mettrie 3). Barthes szerint az *Enciklopédia* gépeinek emberisége abból adódott, hogy nem voltak titkaik, nem volt a szerkezetek elfedő burkolatuk, La Mettrie szerint viszont az ember éppen azért gép, mert „lehetetlen mindenekelőtt világos eszmével rendelkezni róla és következetesen meghatározni” (La Mettrie 5). Az összehasonlító anatómia számos példáján keresztül mutatta meg a hasonlóságokat emberek és állatok között, végső álláspontja, hogy ő nem más mint „egy gép vagy egy állat” (La Mettrie 39). Materialista felfogásában több tudomány terminológiája keveredik, a mechanika, a biológia, a vegyészet, például a testnedvek oszcillációjáról kifejtett gondolatmenetben: „A test nem egyéb, mint óramű, aminek órása az új nyiroknedv. A természet legfőbb gondja, amikor a nyiroknedv a vérbe kerül, hogy egyfajta lázat stimuláljon benne, melyet a tűz által megszállt vegyészkek erjedésnek kell tartsanak. A láz hozza létre a lelkek nagyobb átszivárgását, mely aztán mechanikusan stimulálja az izmokat és a szívet, mintha az akarat küldené őket oda” (La Mettrie 31).

*A gépember* anyagelvű tételeit a 20. században az olasz futuristák fedezték föl maguknak, sőt Günter Berghaus szerint ezek akár „a »szép új világ« ös-futurista látomásaiként olvashatók”, annak a lehetőségnek a megfogalmazásaként, hogy az ember uralja a természetet. „A Világegyetemet ISTEN által teremtt gépek tekintették, következésképpen az Ember ISTENszerűvé válhat számtani eszközök és tökéletesen működő automaták feltalálásával” (Berghaus 402).

A francia bölcselelő több évtizeddel előre megjósolta Kempelen titáni találmányát, amikor a *Gépemberben* úgy fogalmazott, hogy „ha nagyobb művészi tökélet igényel

Vaucansontól a fuvalás, mint a kacsa elkészítése, akkor még többre lenne szüksége egy beszélő gép készítéséhez, mely már nem tekinthető lehetetlennek egy új Prométheusz kezében” (La Mettrie 34). A 17-18. században az energiatárolásra alkalmas tekercsrugó megalapozta az egyre szélesebb körben elterjedő fölhúzható játékautomaták divatját. Vaucanson fuvalója (1737) tizenkét darabot tudott előadni, és teste is a zene ütemére mozgott, mechanikus kacsája pedig nemcsak evett a közönség kezéből, de nyelt, emésztett és székelt is.<sup>7</sup> „A mozgás és a zene volt az automaták fő szórakoztató eszköze. Az emberek csodálkozva merültek el a szellemes lehetőségek ügyes megvalósításának szemléletében, s közben maguk is ügyeskedtek: az automatakészítés legalább olyan kedvtelés volt, mint a házi zenélés. Állítólag maga Mária Terézia férje, az öreg lotharingiai Ferenc császár is lelkes automatabarkácsoló volt. A század két nagy csodája Kempelen sakkozója és Tendler automata cirkusza volt. Az utóbbiban féléletnagyságú ember és ló **BÁBU**kkal élethű lovasjátékokat mutattak be, ezek le- és fölugráltak a lovakra, célba lőttek, labdázta és fantasztikus mutatványokat végeztek” (Tarnóczy 13). Kempelen<sup>8</sup> sakkozógépének legfőbb különbsége a korabeli divatos automatákhoz viszonyítva, hogy bár automatának nevezték, valójában emberi távirányítással működtetett pszeudo-automata volt, az 1769-es brünni leírás szerint „metaforagép”, „amely a mai napig megőrizte többértelműségét, s képes olyan allegorikus struktúrákat alkotni, melyeknek elemei mindig újra kódolhatók, kombinálhatók, aktualizálhatók” (Felderer-Strouhal 2007, 38) – az emberi vezérlés ténye miatt párhuzamba állítható a gépész által irányított **MARIONETT**el is. „Kempelen értelmezése korának álmogépezetéről radikálisabbnak bizonyult, mint a többi automataépítőé. Miközben Vaucanson, Jaquet-Droz vagy Knaus automatái csupán már létező dolgokat reprodukáltak, Kempelen beszélőgépe látszólag birtokba vette az emberi hangot, sakkjátékosa pedig az értelmet” (Felderer-Strouhal 2007, 38). Jaquet-Droz író-automatája hatással lehetett Mary Shelley-re a modern Prométheusz *Frankenstein* írásakorán (Wood xv).

<sup>7</sup> Vaucanson mechanikus kacsájától kölcsönözhetette a belga Wim Delvoye a *Cloaca* (2001) alapötletét, de Vaucanson az „alkotói” folyamatba bepillantást engedő laboratórium helyett tökéletesen élethű és életnagyságú szárnyasgépét készített, a felvilágosodás automatakészítői számára az illúzió, a természet mesterseges reprodukálása jelentett kihívást; a mechanikus kacsáról részletes leírást ad könyveiben Gaby Wood

<sup>8</sup> A bécsi Iparművészeti Egyetemen található Bécsi Kempelen Archivum (KAW) dolgozza fel Kempelen gépeinek recepciótörténetét; kerekén 1300 dokumentumot gyűjt össze az 1734 és 2000 közötti időszakból. Kempelen Farkas életművének megítélésében a legújabb eredmények az osztrák Brigitte Felderer és Ernst Strouhal nevéhez köthetők. 2007-ben a budapesti Műcsarnokban, majd a karlsruhei ZKM-ben rendeztek *Kempelen – Ember a gépben* címmel médiaművészeti és -történeti kiállítást.

A sakkozógép 1769-ben fél év alatt készült el, és annak ellenére, hogy európai körútján a tervező a beszélőgéppel együtt mutatta be, világhírnevét ennek a találmánynak köszönheti, a kortársak a beszélőgépet kevesebb figyelemre méltatták. A sakkozó török életnagyságú faBÁBU volt, amely szekrénynek is beillő zárt asztal mögött ült, erről a közönség is sejtette, hogy ember rejtőzik benne. „Bal karját párnán pihentetve, hosszú szárú pipáját tartotta a kezében. [...] Az impozánsan fölöltöztetett fatörök azért játszott bal kézzel, mert a lépéseket irányító elbújtatott sakkozó így fért hozzá könnyen a mozgatható szerkezet elemeihez. Maga a mozgató erő ezúttal is rugó volt, amit a gép mindenkor bemutatója játék közben többször fölhúzott” (Tarnóczy 18-19). Bár maga a feltaláló sem tagadta, hogy a sakkjátékost ember irányítja, mégis a róla szóló legtöbb korabeli ismertetés a csalás leleplezésével foglalkozott, és nem azzal, hogy hogyan oldotta meg Kempelen a gép irányítását. Mechanikailag eklektikus szerkezetet alkotott a tervező, „a bűvészműtávirányítók, a geometria és a fizika külön-külön már ismert elemeiből alkotott új egészet” (Felderer-Strouhal 2007, 39): a kar mozgását pantográf- vagyis gólyacsőr-mechanikával, a tábla szemmel tartását pedig vagy periszkóppal, vagy más feltételezés szerint a tábla aljára erősített magnetikus tűk segítségével kivitelezte. A sakkozó gépre Edgar Allan Poe is felfigyelt, bár a *Von Kempelen felfedezése* című novellájában dominál a fikcionalitás, mindenesetre figyelemre méltó az a meglátása, hogy az automatakészítő jellemében a mesterkélttség hiánya társul feltételezhető mizantropiával: „összinte tekintetű, kellemes modorú, s ebben nincs semmi *mesterkélttség*. Mindent összevetve a külseje, a beszéde, a mozdulatai olyanok, mint bármely mizantropé, akivel valaha találkoztam” (Poe 262).

Kempelen ember irányította sakkautomatájával szemben beszélőgépe már valódi, az embert helyettesíteni képes gép volt. *Az emberi beszéd mechanizmusa, valamint a szerző beszélőgépének leírása* című könyve 1791-ben Bécsben jelent meg két nyelven, németül és franciául. A könyvben a szerző megemlíti sakkozó automatáját is, amely a beszélőgéppel nagyjából egyidőben kezdte el foglalkoztatni:

„ugyanabban az időben, amikor a sakkozógépemen dolgoztam, azaz az 1769. esztendőben, különböző HANGSZEReket már azzal a szándékkal kezdtem vizsgálni, találhatnék-e köztük olyat, mely legjobban közelítené meg az emberi hangot. Semmit, ami hangot, hangzást adott, beleértve a trombitát, a vadászkiáltást, de még a szájharmónikát is, nem hagytam figyelmen kívül” (Kempelen 1989, 290).

Kezdetben számos fúvós HANGSZERrel kísérletezett, oboával, klarinétal, fagottal, majd a szintén sípokból álló orgonával, míg végül véletlenül egy falusi



mulatságon megütötte a fülét a duda hangja, melyet az addig hallott HANGSZERek közül legközelebbinek érzett az emberi hanghoz: „mintha gyermek énekelne, aki állandóan ugyanazt a két-három hangot váltogatja és egyáltalán nem tud kikecmeregni belőlük” (uo., 291). Ezután sípra helyezett bőrfújtatóval folytatta az emberi hangok képzésének kísérleteit, mely – írja – „különböző magánhangzókat és néhány mássalhangzót világosan, de nem akaratom szerint és nem tetszőleges sorrendben hozott létre” (293). Kempelen több évtizedes kitartó próbálkozásához annak bizonyossága adott erőt, hogy az emberi beszédnek gépileg utánozhatónak kell lennie, ennek szellemében jutott el egyik alaptételéhez a hangképző szervek felépítéséről és ezek gépi helyettesítéséről: „egy beszélőgéphez nem kell semmi más, mint egy tüdő, egy hangrés és egy száj. A tüdő megvolt a fújtatómban, a hangrés a nádsípomban, a száj pedig a tölcsér alakú oboafúvókámban” (295). A legnagyobb fejtörést okozó kérdés volt a munka során a magánhangzók különbségeinek érzékeltetése, ugyanis korai gépeinél a hosszan kitartott magánhangzók elveszítették eltérésüket, és mindegyik *á*-nak hangzott. A tudós felismerésének igazolására, hogy a hangok különbségét a kapcsolódások emelik ki, billentyűzettel egészítette ki szerkezetét, hogy a hangokat a zongorához vagy orgonához hasonlóan minél gyorsabb egymásutánban lehessen képezni, a fújtató működtetésének feladatát pedig a láb vette át. A gép tökéletesítése ezt követően az emberi hangképző szervek és a száj minél tökéletesebb utánzását jelentette: „nagyjából teljesült a kívánságom, mivel hamarosan megtaláltam az *á*, *o*, *u* magánhangzókat, és egy nem egészen tiszta *e*-t is. Az *i*-nek és az *ü*-nek azonban a legcsekélyebb nyomát sem találtam, akármilyen tágra vagy szűkre tátottam fából készült számat” (300). Ebben a gépben a különböző hangokat különböző sípok és „szájak” ejtették, ezért a hangok nem tudtak szótaggá és szóvá összeállni, hanem azokat mellékzörejek kísérték vagy az egyes hangok között a fül számára feltűnő szünet keletkezett. Olyan lehetett ennek a korai gépnek a beszéde, mintha egy szöveget úgy adna elő egy kórus, hogy minden hangot más mond ki. Ennek a hátránynak a leküzdése érdekében a tervezésnek Kempelen új irányt adott: „a természetet kellene követnem, amelyben csak *egyetlen* hangrés és csak *egyetlen* száj van, amelyen keresztül minden hang távozik és éppen ezért kapcsolódnak össze egymással” (301). Ennek a meglátásnak megfelelően sokkal egyszerűbb beszélőgépet fejlesztett ki, amely az emberi beszédet mégis sokkal jobban megközelítve ejtette ki a szavakat.

A végleges Kempelen-féle beszélőgép öt részből épült föl: a fűvókából vagy zöngecsőből, amely az emberi hangrést helyettesítette; a szélládából belső csappantyúkkal; a fűjtatóból vagy tüdőből; a szájból és mellékes részeiből és az orrlukakból (303). Ezeknek a részeknek könyvében a tervező részletes leírását adja, és végigjárja a szerkezeti elemekkel összefüggésben a magán- és mássalhangzók képzésének módját. A bonyolult technikai részletekből ezúttal csak a beszélőgép legfontosabb hiányosságát említjük, melyet Kempelennek nem sikerült megoldania, ezért adódtak bizonyos beszédhibák. „Gépemnek az a része, amely a száját helyettesíti, ennek következtében tehát a legfontosabb, egyúttal egyelőre a legtokéletlenebb, és még számos javítást igényel. – írja – Nincsenek fogai, nincs nyelve és nincs lágy szájpadlása. Mivel ezek itt hiányzanak, ebből következik, hogy a gép számos betűt határozatlanul és nem tisztán mond ki” (321).

Kempelen a beszélőgép egyik ihletforrásaként ír Abbé de l'Épée párizsi süketnéma-iskolájában tett látogatásáról, és Tarnóczy Tamás is hangsúlyozza a szerkezet felvilágosult humanista szándékát: „a gép a szerző nyelvészeti és fonetikai megfigyeléseinek és az azokból levont következtetéseknek gyakorlati bemutatása, a beszédképzés fontos segítő eszköze. Lehetőség a süketnémák kézi vezérlésű »beszédének« megoldására” (Tarnóczy 16). Kempelen könyvének erre a célkitűzésre vonatkozó részlete azonban némileg ellentmondásos: „Összegyűjtött felismeréseimnek minden haszna, minden érdeme legfeljebb csak abban van, hogy általuk néhány süketnémának beszélni tanítása megkönnyíthető, valamint a hibás beszédű emberek egy részének kiejtése az én útmutatásaim alapján megjavítható” (Kempelen 1989, 35). A gép feladata tehát az emberi képességek mcluhani értelemben vett kiterjesztésére vagy mint **PROTÉZIS** a képességek sérülésének javítása volt.<sup>9</sup> Az ellentmondás abban rejlik, hogy a használatához, a kívánt hangok megszólaltatásához igen kifinomult hallásra volt szükség, éppen arra a képességre, mellyel a siketek nem rendelkeznek – az érzékszervi sérülés kijavítása akkor lett volna lehetséges, ha a gép rendelkezett volna olyan billentyűzettel, melyen minden hangnak megvan a maga, betűvel jelzett billentyűje, ezt azonban Kempelennek nem sikerült megoldania. Sőt egyes értelmezői a humanista szándék mögött sötét indulatokat sejtenek, Bettine Menke szerint a beszélőgép „ismeretlen hang-Doppelgänger” alakját ölti, mert az „emberi száj nélkül

---

<sup>9</sup> „A mechanikus kor folyamán kiterjesztettük testünket a térben.” (McLuhan 3)

mechanikusan utánzott emberi hang megcáfolja a hang emberszerűségét, ezért unheimlich jelenségként írhatnánk le” (Menke 241).

A sakkozó automata és a beszélőgép új értelmezéseinek legfontosabb felismerése, hogy a felvilágosodás szolgálata – összefüggésben Kempelen hivatalnoki tevékenységével – valójában egy alattomos ideológiát segített uralomra. „A játék-, író- és beszélőgépek egyedi formáikban tükrözik azokat a szociális és társadalmi változásokat, amelyek az ancien régime-ből a modern államigazgatás felé történő átmenetet jelentették.” – összegzi újraértelmezésének hátterét a 2007-ben rendezett Kempelen-kiállítás katalógusa. –

„Az ember differenciált ellenőrzéséhez és a szervezéshez új magatartáscsémény formáit fejlesztették ki, az állami irányításban új mechanizmusokat hoztak létre. [...] A 18. század androidja nem az automata volt, amelynek tökéletes szerkezete képes volt a természeti előképek és fiziognómiák megtévesztő utánzására: a tulajdonképpeni android az ember volt, akit képessé kellett tenni arra, hogy a polgári társadalom része legyen – mint tanuló, mint sikeresen alfabetizált és diszciplinakövető alattvaló. [...] Az egyértelműségben és az ellenőrizhetőségben rejlő produktivitás, valamint az irányítás, a rendszabályozás és a manipuláció lehetőségei, amelyek egy gépként funkcionáló bürokrácia racionális cselekvési elvei és a hivatalnoki erények elsajátítása révén érhetők el, Kempelen minden hivatalnoki elképzelésében megnyilvánultak, de egyúttal megfeleleltek automatai felépítési elveinek is” (Felderer-Strouhal 2007, 42-43).

## 1.2. E.T.A. Hoffmann és az *unheimlich*

A Hoffmann elbeszéléseiben vissza-visszatérő automaták megformálására nemcsak Kempelen sakkjátékosa, de beszélőgépe is hatást gyakorolt, az utóbbi különösen a német író zenei érdeklődéséből adódóan. Az *automaták* (Die Automate, 1814)<sup>10</sup> rejtélyes masinája, a beszélő török, Kempelen két fentebb leírt gépének képességeit egyesíti magában.

Hoffmann zenekritikaiban Beethoven művészetének egyik legnagyobb értékét abban látta, hogy „zenéje a borzadályt, a félelmet, a megdöbbenést, a fájdalmat szabadítja fel és azt a végtelen vágyat ébreszti, amely a romantika lényege” (Hoffmann 1960, 107). A 20. század elején Freud ugyanebben a hatásban ragadta meg a Hoffmann-elbeszélésekben megmutatkozó unheimlich esztétikai minőségének lényegét. A *homokember* (Der Sandmann, 1816)<sup>11</sup> pszichoanalitikus olvasata Schelling meghatározását tekinti egyik kiindulópontjának: „Schelling egy megjegyzése figyelmet érdemel, az unheimlich fogalmáról valami egészen újat mond, olyat, amelyre nem számíthattunk. Unheimlich mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia,

<sup>10</sup> Eredetileg a *Serapion-testvérek* (Die Serapions-Brüder) című 1819-21-ben kiadott négykötetes ciklus darabjaként látott napvilágot

<sup>11</sup> Az *Éjszakai darabok* (Nachtstücke, 1816-17) második kötetében jelent meg

mégis föltárukt” (Freud 1998, 67). Freud írásának közvetlen előzménye, Ernst Jentsch *A kísérteties pszichológiájához* (Zur Psychologie des Unheimlichen) című írása az unheimlich érzésének forrását mindenekelőtt Olimpia alakjához kötötte. „Az elbeszélés által keltett kísérteties hatás egyik legbiztosabb művészi eszköze azon alapul – írja Freud Jentsch értelmezését összefoglalva és saját vitapozícióját előkészítve –, hogy az olvasót bizonytalanságban hagyjuk: vajon egy figurában személyt, vagy automatát tudhat-e maga előtt. [...] Jentsch kitűnő példaként emeli ki azt a helyzetet, amikor »kétséges, hogy vajon egy nyilvánvalóan élő lény valóban lélekkel van-e felruházva, illetve az, hogy egy élettelen tárgynak nincs-e mégis lelke«. Hivatkozik továbbá a viaszfigurák, zseniálisan megkonstruált babák és automaták hatására” (Freud 1998, 67-68). Jentsch elsőként diagnosztizálja a pediofóbia<sup>12</sup> jelenségét, ezen a ponton száll vele vitába Freud, aki úgy gondolja, hogy „a kísérteties érzése közvetlenül a Homokember alakjához, a szemtől megfosztottság kényszerképzetéhez kapcsolódik és az intellektuális bizonytalanság Jentsch-féle értelmezésének nincs köze e hatáshoz. A lélekkel való felruházottságban való kételkedés, ami Olimpia babánál érvényre jutott, a kísérteties ezen hatásos példájánál egyáltalán nem jön számításba” (Freud 1998, 69). A pszichoanalitikus olvasatot továbbgondoló Sarah Kofman szolgáltatott igazságot a kérdésben, amikor kijelentette Freud-könyvében, hogy az „intellektuális bizonytalanság” (Jentsch) jóval fontosabb szerepet játszik a novellában, mint azt Freud állítja (vö. Kofman 132). Ugyanebből a bizonytalanságból ered a „félelmetes és iртóztató látvány keltette szorongás” *Az automaták* című elbeszélésben:

– Bennem – mondta Ludwig – minden ilyen, nemcsak hogy embert utánozó, hanem magát az emberit majmoló **BÁBU**, minden ilyen csaknem élőhalott vagy halottian élő szobor kimondottan viszolygást kelt. Már kislátó koromban is sírva futottam el, ha elvittek egy panoptikumba, és még ma sem tudok belépni egy ilyen műgyűjteménybe úgy, hogy ne fogna el valami rémisztő és iszonytató érzés. [...] Azt pedig végképp szörnyűnek találom, amikor mechanikával irányított élettelen **BÁBU**k emberi mozgást imitálnak [...] – Tudod – vette át a szót Ferdinand, mennyire a szívemből szólt mindaz, amit az emberi majmolásáról, azokról az élőhalott viaszfigurákról mondtál. [...] Az egyik legiőkéletesebb automata, amit valaha láttam, az Enslens-féle **KÖTÉLTÁNCOS** volt: csakhogy ezt, noha valóban lenyűgöző hatást gyakorolt határozott mozdulataival, valahogy roppant mulatságossá tette mindjárt, ahogy letotytant a kötéltre, és kedvesen bólogatni kezdett. A **KÖTÉLTÁNCOS**t nyilván senki se nézte azzal a borzadállyal, amit az ilyen **BÁBU**k könnyen kiválthatnak, főleg érzékeny emberekben (Hoffmann 1996, 200-201).

<sup>12</sup> Pediofóbia: babáktól, robotoktól, **BÁB**októl való félelem; Jentsch (1906) és Freud (1919) elméletét a japán Masahiro Mori fejlesztette tovább 1970-ben „kísérteties völgy”-hipotézis (Bukimi No Tani) elnevezéssel, elsősorban robotokra vonatkozóan.

Ludwig és Ferdinand beszélgetésében különösen két tényező érdemel figyelmet: az embert vagy „emberi”-t utánzó gépek elutasítása, illetve a viaszBÁBok és a KÖTÉLTÁNCOS automata szembeállítása. Az elbeszélés szemléletmódját megtalálhatjuk már Jean Paul *Hesperus*ában (1795), melynek Victor nevű szereplője maga is irtózik minden mesterséges utánzattól, a viaszfiguráktól, a szobroktól, a BÁBoktól, a tükörképektől, az automatáktól (Sauer 292).

A panoptikumban kiállított viaszfigurák gyakorlata a 17. században kezdődött, „IV. Lajos idején Antoine Besnoit nem csak azt a privilégiumot kapta meg, hogy az udvari méltóságokat újra megformázza viaszból, de övé volt az alakok kiállításokon való bemutatásának joga is, amiért aztán *BÁBjátékos*nak csúfolták” (Belting 120). Ennek az iránynak a végső állomása Madame Tussaud panoptikuma és riváisa, Jeremy Bentham „auto-icon”-ja volt. Bentham *Auto-icon avagy a halott további használata az élők számára* (Auto-Icon; or, Farther uses of the dead to the living, 1842) című pamfletjében a mumifikálás gyakorlatának felújítására tett javaslatot, a „test hű mása e modern múmiában mondott ellent a művészetben megjelenő színpadias testnek” (Belting 120; vö. Marmoy 78). Az „élőhalott viaszfigurák” láttán Hoffmann egyik fiatalembere már gyermekkorában is sírva futott el (éppúgy, mint Schiller javasolta az „emberek” közt helyet nem találó „BÁBok”-nak), míg a tökéletes automata, a mulatságos kötél táncos a másikkal ugyancsak gyermeki élményeket hoz felszínre. La Mettrie gépembere mint gép törekszik magához hasonló automatákat készíteni, Hoffmann-nál ezzel ellentétben a gépek az ember *emberi* mivoltának hiánya miatt keltenek rossz érzést. Az „érzékeny emberek” csak a kellő önironiával rendelkező automatákat képesek elviselni, így Enslen mulatságosan letotytanó KÖTÉLTÁNCOSát: a BÁBok ne akarjanak emberien komolyak lenni, kerüljék ezt a „borzadály”-t.

A gépember elmélete és a felvilágosodás automatái közötti bölcséleti különbség Ludwig és Ferdinand beszélgetését is új összefüggésbe helyezi: La Mettrie „ahelyett, hogy az embert puszta automatává redukálná, a gépet humanizálja, ellátva értelemmel, erkölcsiséggel, ösztönnel és érzékenységgel” (Sauer 288). A kortársak nagy része nem érzékelte ezt a különbséget, a gépeket és automatákat butának és megtévesztőnek gondolták, a romantikus irodalomban történt meg az automaták átértékelődése. Jean Paul számos szatírájában, majd 1821-ben megjelent *Selina* című regényében a

mechanikusság az emberi lélek veszélyeztetettségének metaforájává alakult. „A mechanisztikus és materialisztikus elméletek nem tudták kielégíteni elvárásait, és ezért nem titkolta megvetését az ilyen eszmékkel szemben [...] Bár szatírájának címe, *Az emberek az angyalok gépei* (Menschen sind Maschinen der Engel, 1785) úgy hangzik, mint La Mettrie elfogadása, valójában elveti őt. Jean Paul és La Mettrie is egyetért azonban abban, hogy az ember, ha nem is több mint az **ISTEN** vagy az angyalok által készített gép, fölülményesebb marad minden ember alkotta automatánál, melyek inkább nevetségesek, mint veszélyesek” (Sauer 288-289).

Hoffmann elbeszéléseiben mégsem minden automata tűnik föl nevetséges színben, sőt gyakran – elsősorban rejtélyes összefüggések hatására – fenyegetővé válnak: Sarah Kofman szerint az „uncanny mazochista típusú örömből is származhat, olyan kielégülésből (*jouissance*), melynek maga a félelem [anxiety] a forrása” (Kofman 123). Szemléletes példája ennek a kettősségnek – nevetséges és félelmetes – az imént említett Enslen, illetve *Az automaták* egy másik részletében szóba kerülő Vaucanson szembehelyezése:

Szerintem azzal, hogy úgy próbálnak zenei hangokat létrehozni, hogy egyre tökéletesebben utánozzák az emberi szerveket, és igyekeznek ezeket mechanikai eszközökkel pótolni, a mechanikusok nyíltan hadat üzennek a szellemi princípiumnak; ám minél nagyobb látszaterőket vonultatnak fel ellene, a szellem hatalma annál fényesebben diadalmaskodik; éppen ezért az én szememben az ilyesféle zenélő gépek közül épp a mechanikusok által legtökéletesebbnek tartott szerkezet a legmegvetendőbb, és egy egyszerű verki, amit gépiesen tekernek s ami csupán gépiesen ismételteti a dallamot, még mindig jobban tetszik nekem, mint Vaucanson fuvalása vagy az üvegharmonikát imitáló nő.” (Hoffmann 1996, 223)

Enslen vándorló légbemutatójának aerosztatikus figuráját – a **KÖTÉLTÁNCOS**t vagy repülő szobrot –, mely 1796-ban járt Berlinben, Ferdinand a valaha látott egyik legtökéletesebb automatának nevezi, míg ezúttal Ludwig minősíti Vausanson fuvalását tökéletlennek, hiszen a zene mint szellemi princípium lélek nélkül megvetendővé válik. Azért figyelemre méltó ez a különbségtétel, mert Enslen pályája során maga is tervezett mechanikus madarat és fuvalózó automatát, akárcsak Vaucanson, sőt egyes feltételezések szerint Enslen fuvalása inspirálta Emanuel Schikanedert, a *Varázsfuvala* (Die Zauberflöte) librettójának szerzőjét Papageno alakjának megformálásakor (Hannavy 491-492; vö. Oettermann). A csetlő-botló madarász alakja – hasonlóan a korábban megidézett **KÖTÉLTÁNCOS**hoz – újra azt a föltételezést erősíti, hogy Hoffmann elbeszéléseinek szereplői számára a (zenélő) automata csak saját komikumát

elismerő bohócként kerülheti el az „érzékeny” (humanista) szemlélő ellenszenvét.<sup>13</sup> Vaucanson légzőrendszerével és kézmozgásával tökéletes fuvolajátékra képes automatája, az üvegharmonikát imitáló nő vagy másutt a minden órában ugyanazt a dallamot játszó hárfára – e „halott, merev gépzene” látszaterővel próbálja helyettesíteni a lélek éltető erejét, mert „még a leglélektelenebb, legérzékletlenebb játékos is többet nyújt, mint a legtökéletesebb masina, hiszen elképzelhetetlen, hogy játékára ne hatna, akár csak pillanatokra, valamiféle lelki ösztönzés, míg a gép esetében ez természetesen sohasem történhet meg” (Hoffmann 1996, 223).

Ha alaposabban szemügyre vesszük a Hoffmannra hatást gyakorló *Varázsfuvola* (1791) történetét, akkor az ember szerepe árnyaltabbá válik, legalábbis az emberi hang és a **HANGSZER**ek viszonyában: a második felvonás próbatételeiben ugyanis fény derül arra, hogy a szimbolikus értelmű varázs**HANGSZER** hangja fensőbbséget élvez az emberi hanggal szemben. Tamino és Papageno némasági próbája a fuvolára és a harangjátékra nem vonatkozik, csak a beszédre, és ezt Papageno kétszer is megszegi azzal, hogy megszólal.<sup>14</sup> Mindenképpen figyelemre méltó, hogy Hoffmann szerzői Doppelgängerre, Johannes Kreisler *A zenegyűlölő* (Der Musikfeind, 1814) című szatírában „ildomos zenei zajnak” és „semmitmondó zenei lármának” nevezi az operákat, melyek befogadása során legföljebb a nézőtéri huzat lehet élményszerű (Hoffmann 1960, 243-244). Míg pár évvel korábban Beethovenről írt zenekritikájában (1808) az „emberfelettit, a szellem mélyén lakó csodálatosat” igénybe vevő Mozart művészetéből a *Hattyúdalt* emeli magasba: „a szellemvilág éje világos bíborfényben oldódik fel és kimondhatatlan vággyal tekintünk a bűvös alakok után, akik a szférák örök táncában a felhőkön átrepülve **BARÁT**ságosan hívnak minket soraik közé” (Hoffmann 1960, 107).<sup>15</sup> A 39. *Esz-dúr szimfóniában* („hattyúdál”, 1788) – bár az Allegro énekszerűen dallamos és az Andante con moto pontozott ritmusai humanista himnuszra emlékeztetnek – nincsenek emberi hangok. Ennek fontossága akkor válik

---

<sup>13</sup> Érdemes lehet a továbbgondolásra ebben a kontextusban a *The New Times* zenekritikusának bírálata a **SAN FRANCISCO**-i Opera 1985-ös *Sigfried*djéről, melyben Henahan fanyalgó, ám elégtétellel odavetett megjegyzést tesz a címszereplő teljesítményéről: Kollo Siegfried-je „eltulozta a bohóckodást, különösen az erdei madár jelenetben, melyet durva Papageno manírral játszott” (Ld. Henahan); Wagner Mozart-értelmezéséről: ld. Dahlhaus 1999

<sup>14</sup> A *Varázsfuvola* nem a legszorosabb értelemben vett opera, inkább daljáték, mert énekes és prózaí részek változásából épül föl.

<sup>15</sup> Itt Hoffmann sokat megelőlegez Nietzsche *Zarathusztrájából*: „Akaratom az emberbe kapaszkodik, az emberhez láncolom magam, mert valami fölránt az embert fölülmúló ember magasába: mert őhozzája törekszik másik akaratom.” (Nietzsche 2000, 175)

szemléletessé, ha felidézzük Beethoven 1824-es *IX. (d-moll) szimfóniájának* zenetörténeti jelentőségét. A szimfónia negyedik tétele tartalmazza Schiller *Örömódájának* (An die Freunde) megzenésített változatát, melyet szólisták és kórus énekelnek, vagyis itt használ először egy nagy zeneszerző szimfóniában énekhangot a **HANGSZER**ekkel azonos szinten. Edward Gordon Craig lesz az, aki a 20. század elején újra ki meri jelenteni, hogy a **HANGSZER**ek hangja szebb, mint az emberi hang (Mask 1909. máj., 69),<sup>16</sup> vagy – mint George Baltrushaitis írja – Gordon Craig szemében „egy pásztor egyszerű furulyája vagy a halott húr Paganini vonóhúzása alatt talán magasabb szinten van birtokában az emberi beszéd adományának, mint az európai színészek többsége” (Craig 1913, 38-39). Ha a zajművészet felfedezésében maradandót alkotó olasz futurizmus vezéralakjának, F. T. Marinettinek egyik ötletét vesszük alapul, mely szerint egy Beethoven-szimfóniát a végéről kezdve visszafelé kellene lejátszani,<sup>17</sup> akkor a *IX. szimfónia* esetében ez azt jelentené, hogy Beethoven allegorikus fejlődésmoделljét megfordítva az *Örömódától* azokhoz az első mozzanatokhoz jutnánk vissza, ahol a táncban válik testivé a zene (vö. Adorno 64-65, 116). *Az automaták* némely zeneelméleti fejtegetése is olvasható akár már Luigi Russolo 1913-ban megjelent *A zajok művészete* (L'arte dei rumori) című kiáltványának megalapozásaként. „De vajon nem az lenne-e a magasabb zenei technika dolga, hogy ellesse a természet legsajátosabb hangjait [...] hogy sikerüljön még mélyebbre hatolni a természet rejtetten mindenütt jelenlevő akusztikai titkaiba” – írja Hoffmann – „Hogyan is lehetne másmilyen a szívünkben lakó muzsika, mint az a zene, ami mélységes titokként a Természetben van elrejtve, és csak a magasabb rendű értelem számára kifürkészhető?” (Hoffmann 1996, 223-224, 226). Russolo és a futurista zene annyiban tér el a német romantika elképzelésétől, hogy a hagyományos **HANGSZER**ek és a tradicionális zenei formák keretei kiszélesítésének lehetőségét nem annyira a természet, hanem a modern nagyváros hangzásvilágának fölfedezésében látja. A különböző zajok kiadására alkalmas dobozokat (intonarumori) megalkotó Russolo esztétikai programja rávilágított a kották által leírható zenei világ korlátaira, amelynek előzménye már ugyancsak megtalálható *Johannes Kresiler mesterlevelében* (Johannes Kreislers Lehrbrief, 1815): „A természet hallható hangjai, a szélsusogás, a forrás csobogása stb. a muzsikuss

<sup>16</sup> A német romantikában, így Hoffmann-nál persze bonyolultabb volt a hangszer és az emberi hang megkülönböztetésének elméleti megalapozása: ld. Dahlhaus 1984, 75

<sup>17</sup> A *Varieté színház* kiáltványáról részletesebben ld. a 2. fejezetet



számára előbb kitartott akkordok, majd harmonikus kísérettel ellátott dallamok. [...] a muzsika a természet általános érvényű nyelve marad, amely csodás és titokzatos hangzatokban szól hozzánk, s hiába küzdünk azért, hogy ezeket jelekben lerögzítsük; s a hieroglifák mesterséges egymás után sorakoztatása csak halvány jelzése annak, amit hallottunk” (Hoffmann 1960, 251-252).

A *homokember* pszichoanalitikus olvasatában Freud határozott álláspontja, hogy Jentsch elméletével ellentétben az unheimlich minősége nem Olimpia, hanem Coppelius alakjához kötődik. Az elbeszélés szövegében a hat alkalommal használt unheimlich szónak valóban mindegyike kötődik valamilyen módon Coppeliusához: a Homokember „ijesztő kísértet” (der unheimliche Spuk) (110/12), Nathanael apjával folytatott ügyletei „gyanús éjszakai tevé-vevés”-ek (das unheimliche Treiben zur Nachtzeit) (119/20), míg az általa készített Olimpia „megborzongatja” Nathanaelt (mir wurde ganz unheimlich) (123/23), később a tőle származó látcső hatására a baba a fiatalember szemében „heimlich”-há válik.<sup>18</sup> Nathanaelhez írt levelében menyasszonya, Clara összekapcsolja az unheimlich és a Doppelgänger jelenségét:

Ha van bennünk elegendő, állhatatos és tiszta lélek erősítette éberség ahhoz, hogy mindenkor azonnal leleplezzük az idegen, ellenséges beavatkozást, és hogy szilárd léptekkel járjuk egyre azt az utat, melyet hajlamunk és hivatásunk jelölt ki számunkra, akkor egészen bizonyosan alulmarad a gonosz [jene unheimliche Macht] ama hiábavaló küzdelemben, hogy formát öltve önmagunk tükörképévé váljék (121/21).

Az idézet alapján az otthonosság érzése akkor lehetséges, ha a „hajlam” és a „hivatás” összhangba kerül egymással, ha a szemlélő a gonosz tükörképben is felismeri magát, ismerőssé válik a maga számára. A kísérteties az elfojtásból adódó visszatérő szorongás, „a lelki élet számára ismert jelenség, amely csak az elfojtás folyamatában távolodott el” (Freud 1998, 74). Az *ördög bájitalában* (Die Elixire des Teufels, 1815-16) az unheimlich motívumai szintén a hasonmás-jelenséghez (Doppelgänger) kapcsolódnak. Otto Rank hasonmásról írt könyvére hivatkozik Freud: „a hasonmás jelenségét a tükör és árnyképhez, a védőszellemhez, a lélek-hithez, és a HALÁLfélelemhez köti, de megvilágítja a motívum meglepő fejlődéstörténetét is. Ugyanis a hasonmás eredetileg az én pusztulása elleni biztosíték volt, »a halál hatalmának erőteljes tagadása« (O. Rank) és valószínűleg a »halhatatlan« lélek volt a test első »hasonmása«” (Freud 1998, 71). Ezek a gyermek és a primitív ember lelki életét uralják, de „e fejlődési szakasz

---

<sup>18</sup> A zárójelben lévő számok: az általam használt (magyar fordítás/ német eredeti) oldalszáma

befejeztével megváltozik a hasonmás előjele: a továbbélés bizonyosságából a HALÁL kísérteties, élő hírnökévé válik” (71).

A Doppelgänger-motívum meggyőző példaként szolgál arra nézve, hogyan haladja meg Heinrich von Kleist kortársát, hol húzódik az unheimlich és a grácia különbsége, milyen válasz adható a METAFIZIKA távlatából arra a válságra, amelyet a pszichoanalízis az elfojtás felszínre hozásával próbál megoldani. „A motívumok hasonlósága ellenére gyökeres különbség van aközött, ahogyan Kleist, illetve Gogol vagy Hoffmann földolgozza ezt a témát” – mutatja meg Földényi F. László a *Penthesilea* költőjének fölényét – „a pszichés egyensúlyzavart ő is érzékeli, de nem áll meg itt. A zavar nála METAFIZIKAIvá tágul, s a társadalmi, közösségi gyökértelenség, amellyel az ő szereplői is szembesülnek, a létezés szakadékvá mélyül. Ő is bemutatja a szakadást, de ahelyett, hogy stilizálná és »művésziileg« (»realisztikusan« vagy »fantasztikusan«) kibontaná, törekvése elsősorban arra irányul, hogy megtalálja az egyesítésnek a lehetőségét” (Földényi 1999, 182-183).

Freud írásának egyik legszellemesebb részlete a szótárelemzés, ahol etimológiai szinten mutatja meg a heimlich és az unheimlich közötti összefüggést. A hangsúly nem azon van, hogy az un- előtag hatására a heimlich jelentése az ellentétébe fordul át, ez magától értetődő, hanem

„Daniel Sanders 1860-as *Wörterbuch der Deutschen Sprache* című művében [...] a heimlich szócška többféle jelentésáramlata között van egy, ami saját ellentétével, az unheimlich-hel esik egybe. Ami egyszer heimlich-nek, másszor unheimlich-nek minősíthető. Egy Glutzkowtól származó példával: »Mi unheimlich-nek nevezzük, Ön heimlich-nek mondja.« Arra kell rájönnünk, hogy a heimlich szó nem egyértelmű, két olyan fogalomkörhöz tartozik, amely, noha nem ellentétes, mégis nagyon különbözik egymástól. Az egyik kör a bizalmashoz és a KELLEMEshez, a másik pedig a rejtetthez és a titkoshoz kapcsolódik” (Freud 1998, 67).

A magyar fordításban felsorolt jelentések közül ezt a kettősséget a kies-kietlen szavak fejezik ki legtalálébban, mert a kies melléknév jelentésmezéjébe a derűs és KELLEMEs mellett a félreeső és elhagyatott (táj) is beletartozik. „A heimlich tehát olyan szó, amelynek jelentése az ambivalencia irányába halad, míg végül ellentétével, az unheimlich-hel esik egybe. Az unheimlich bizonyos mértékig a heimlich egy fajtája” (Freud 1998, 67).<sup>19</sup> Amit Freud dolgozatában elhanyagol – elsősorban azért, hogy Jentsch-sel szemben saját koncepciója tűnjön meggyőzőbbnek –, hogy a Jentsch által az

<sup>19</sup> A homokemberben a heimlich szó egyetlen egyszer fordul elő, a gyermekkori emlékek felidézésekor: amit Nathanael anyja otthonosan (heimlich) a tányérba tett, azt Coppelius összefogdosta, és ezzel a gyerekek számára undorítóvá tette (ld. Hoffmann 1994, 14)

(un)heimlich érzés forrásaként felismert intellektuális bizonytalanság, vajon egy figurában személyt vagy automatát látunk-e magunk előtt, nemcsak Olimpiára vonatkozóan jelenik meg a szövegben, hanem Clara és maga Nathanael esetében is. Az elbeszélés elején, Nathanael rémálmában Coppelius mint egy automatát szereli szét a fiatalember testét, a gépészként megidézett Teremtő alkotását: „[...] vizsgáljuk meg a szerkezet kezét meg a lábát. – Azzal kíméletlenül csuklón ragadott, hogy csak úgy ropogott, lecsavarta mindkét kezemet, majd a lábamat is, és összevissza cserélgette őket. – Sehová sem illik! Úgy jó, ahogy volt!...Értette az öreg a módját!” (Hoffmann 1997, 114). Ennél is lényegesebb az az oda-vissza játék, amely Clara és Olimpia megítélésében történik Nathanaelnél Coppelius látcsövének varázserejéből adódóan. A fiatalembert kellemetlen érzés fogja el, amikor először pillantja meg Olimpiát („mir wurde ganz unheimlich”) (Hoffmann 1994, 23), miközben az elbeszélő bizonyosságát teszi annak, hogy „szíve persze Clarával volt teli, a merev, nyársat nyelt Olimpia tökéletesen hidegen hagyta, s könyveiből felnézve, csupán olykor vetett egy-egy futó pillantást a szép szoborra, ez volt minden” (Hoffmann 1997, 134). A lejátszódó fordulat következtében a máskor kísérteties Olimpia Nathanael szemében a tökéletes grácia megtestesítőjévé válik – „nem tudott betelni a mennyei szépségű Olimpia látványával” (Hoffmann 1997, 136) – azokban a pillanatokban, amikor a férfi „mind bosszantóbbnak érezte Clara hűvös és prózai kedélyét”, olyannyira, hogy egy alkalommal „élettelen, átkozott gép”-nek nevezte (Hoffmann 1997, 129, 131). Clara és Olimpia két eltérő (szöveg)világhoz tartoznak, melyek köztes terében helyezkedik el a fiatalember, mindkét alak külön világgal rendelkezik: „Clara egy polgárival, amely a racionális világmagyarázatot, a polgári értéket, a polgári szerelmet ismeri el, Olimpia pedig egy »természetfölöttivel«, mely megengedi a nem racionális világmagyarázatot és világtapasztalatot, és a rá vetített ösztönös, ellenőrizhetetlen érzéki szerelmet” (Orosz 81). A bálon Nathanael **BARÁT**ja nem érti, hogyan téveszthette meg a fiatalembert a „viaszképű fa**BÁB**”, mire ő azt válaszolja: „hogyan lehet az, hogy a te minden szépre oly fogékony pillantásod, kíváncsi tekinteted elsiklott Olimpia mennyei **BÁJa** [himmlischer Liebreiz] fölött?” (Hoffmann 1997, 141; 1994, 40). Talán nem véletlen, hogy az antik görög és itáliai reneszánsz hagyományra visszatekintő **GRÁCIA** minőségét felmutató és a tudatalatti szexuális ösztönöket megmozgató alakok Hoffmann-nál „dél-európai területről származó, tisztázatlan eredetű személyek”: az

olaszosan írt nevű **BÁB** *A homokemberben* vagy az olasz **TÁNCOS**nő, Gabriela a posztumusz *Datura fastuosa: A szép maszlag* (Der schöne Stechapfel, 1822) című elbeszélésben (ld. Orłowsky 182-183). Amikor Olimpia **BÁJ**áról olvasunk, akkor felsejlik annak lehetősége, hogy Hoffmann párbeszédet folytat Heinrich von Kleist néhány évvel korábban megjelent **MARIONETT**-esszéjével.<sup>20</sup> A Coppelius által adományozott látszó értelmezhető a Venus által adományozott **BÁJ**öv (Gürtel des Liebreiz) alakváltozataként:

A görög mítosz szerint a **BÁJ** ISTENnőjének van egy öve, mely olyan erővel bír, hogy viselőjének **KELLEM**et kölcsönöz, és szerelemre lobbant iránta. Ugyanezt az ISTENSÉget kísérik a **BÁJ** ISTENnői, a **GRÁCIÁ**k. [...] Minden **KELLEM** szép, lévén a szerelmi **BÁJ** öve a knidoszi ISTENnő *tulajdona*; de nem minden szépség **KELLEM** [...] a szépség ISTENnője megválthat övétől, s *átviheti* annak erejét a kevésbé szépre. Így hát a **KELLEM** nem *kizárólagos* előjoga a szépnek, hanem átszállhat, bár mindig csak a szépnek a kezéből, a kevésbé szépre, sőt még a nem-szépre is (Schiller 2005, 71).<sup>21</sup>

A látszó a hús-vér Clara szépsége iránt közömbössé teszi Nathanaelt, míg a nem-szép, unheimlich fa**BÁB**nak **KELLEM**et kölcsönöz, „nem *természetesen* hat, hiszen ez esetben semmit sem változtathatna magán a személyen, hanem *mágikusan*, vagyis ereje túlnó minden természeti feltételen” (Schiller 2005, 72-73). Azáltal, hogy Hoffmann a mitológiát a látás szerepének felértékelésével helyezi új összefüggésbe, előrevetíti a **METAFIZIKUS** festészet elméletének egyik központi gondolatát a transzcendens pillantásról, amely a hétköznapi dolgokat – akár egy próbababát – képes átértékelni a „tisztánlátás és **METAFIZIKA**i elvonatkoztatás pillanataiban” (De Chirico 1985, 86). Ezen a ponton szembevetővé válik az is, hogy az (un)heimlich és a **GRÁCIA** egészen közel állnak egymáshoz, sőt akár az is megkockáztatható, hogy azonos jelenség egymástól különböző felfogásával állunk szemben. Akárcsak a heimlich, a **GRÁCIA** is mozgásban van, nem állandó, távolodik, majd ismét visszatér és közelivé válik

<sup>20</sup> Kleist hatása Hoffmann-nál nem evidencia a szakirodalomban, sőt például Norbert Elsner 2004-ben megjelent tanulmánya, mely a **BÁB**ok és automaták szerepét vizsgálja Hoffmann elbeszéléseiben, meg sem említi Kleist esszéjét (ld. Elsner); holott a két szerző szövegei közötti összefüggések nem elhanyagolhatóak. Földényi azt sem tartja kizártnak, hogy az egyetlen hangot („Ö, ó, ő”), melyet Olimpia az éneklésen kívül ismételt, a Kleist *Amphitryon*-ját záró híres „Ah!” nyomán adta Hoffmann az automata szájába (Földényi 1999, 29).

<sup>21</sup> A **BÁJ**öv-motívumról, illetve a szép, a fenséges és a **GRÁCIA** esztétikai kategóriák közötti viszonyról ld.: Benkő

(Kleist), felszínre kerül (Schelling), de el is veszíthető – mindez a pszichoanalitikus olvasatban az elfojtott titok tudatos szintre emelése, a **METAFIZIKA**i hagyományban a szerelem ISTENnőjének adománya, közeledés az ISTENihez.

Hoffmann *A homokemberben* egy másik szempontból is megalapozottá teszi a Kleist-hatás feltételezését, nevezetesen a báli jelenet dialogikus szerkezete miatt: Olimpia **GRÁCIÁ**ja megosztja a közönséget, így különböző nézőpontok érvelnek egymással szemben. Ne feledjük, hogy Kleist esszéjében C... úr elképzelését a **MARIONETT**ek táncának tökéletességéről a látszólagos egyetértés ellenére is próbára teszi a meggyőzni kívánt elbeszélő kételkedése. *Az automaták* két fiatalemberének, Ludwignak és Ferdinandnak a párbeszédeiben nincs nézeteltérés abban, hogy szörnyű, „amikor mechanikával irányított élettelen **BÁBU**k emberi mozgást imitálnak” (Hoffmann 1996, 200),<sup>22</sup> a látszó közvetítésével Olimpia bűvkörébe került Nathanael azonban – szemben mindenki mással – valószínűleg kétség nélkül egyetértene C... úrral. Persze csak akkor, ha nem zárjuk ki annak lehetőségét, hogy Nathanael tisztában volt vele, hogy Olimpia nem ember, és ennek ellenére is tökéletesebb **BÁJ**t fedezett föl benne, mint Clarában – mindez nem lenne hihetetlenebb, mint a medve-epizód Kleist dolgozatában. Ha tehát a fiatalember rajongását és a varázst mégsem bárgyúságnak tekintjük, akkor ez Freud azon meglátását is árnyalja, miszerint „az Olimpia-epizód a költő szatirikus hajlamairól tesz tanúbizonyságot, és gúny tárgyává teszi a fiatalember szerelmes rajongását” (Freud 1998, 68). Ezt az értelmezési irányt követik Jacques Offenbach operájának, a *Hoffmann meséinek* (Les Contes d'Hoffmann, 1876) az előadásai is, melyekben a szerelmes rendszerint szálnalmas színben tűnik föl. Az elbeszélés nem ennyire egyértelmű, először a narrátori szólam kiiktatásával, levelek formájában ismerjük meg Nathanael és Clara eltérő világmépét, majd amikor az elbeszélő átveszi a szót, akkor is hagyja szóhoz jutni Nathanaelt, például a Siegmunddal folytatott beszélgetéskor:

---

<sup>22</sup> Ensen korábban említett letotytanó **KÖTÉLTÁNCOS**ához ld. Sarah Kofman megjegyzését: „Hoffmann más történetei is komikusan kezelik az automata témáját. Bergson számára egy mechanizmus, mely az életet vagy élőlényt mímél a komikus téma *par excellence*” (Kofman 188), Kofman itt Bergson *A nevetés* (Le rire, 1899) című könyvére utal, melyben a szerző mechanizmusként fogja föl a nevetést; ugyanakkor *Az automaták* törökgje kapcsán – az ergreifen/ergreifen szójátékból kiindulva – Bettine Menke mágikus hatalmat feltételez (Menke 287) – ahogy erről fentebb szó esett, ebben az elbeszélésben nem egyetlen **BÁB**ot megítélő nézőpontok, hanem a különböző automatákhoz kapcsolt mentalitás-típusok (ön-íronia vs. mágikus hatalom) képeznek oppozíciót.

Siegmund: „Szépnek lehetne mondani, ha a tekintete nem volna olyan élettelen; az ember úgy érzi: néz, de nem lát. A járása is furcsán szaggatott, mintha minden mozdulatát óramű irányítaná. Játékában, énekében valami éneklőmasina kellemetlenül pontos, lélektelen ütemét lehetett érezni, s a tánc is ilyen volt. Minket nagyon elijesztett magától ez az Olimpia [Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden], messzire elkerültük, úgy éreztük, mintha életszerű viselkedése mögött titok lappangana”  
 Nathanael válasza: „Nem csoda, ha ti, hideg és prózai lények, idegenkedtek Olimpiától [Olimpia unheimlich sein]. Csakis költői léleknek nyílik meg a vele rokon másik lélek!...” (Hoffmann 1997, 142; Hoffmann 1994, 40).

Ezeknek a párbeszédeknek Freud nem tulajdonít jelentőséget, mert ő „univerzális érzés”-t keres (Kofman 130). Bár kitér arra, hogy „Jentsch mint nehézséget említi – teljes joggal –, hogy az egyes embereket igen különböző mértékben jellemzi az ilyen érzésmínőség [unheimlich] iránti érzékenység” (Freud 1998, 65), mégis „megpróbálja eltörölni ezeket a különbségeket az egyesítés érdekében” (Kofman 124).

Egyetérhetünk abban Sarah Kofmannal, hogy az Olimpia bál utáni lelepleződését (mely a költészet- és szónoklattan tanárának értelmezésében „egy allegória... egy végigvitt metafora”) követő leírás a bizalmatlanná váló, örökké gyanakvó szeretőkről újra Hoffmann ironikus érzékét dicséri, ami gondolatmenetünk szempontjából mégis fontosabb, hogy Olimpia története az univerzális ember-fogalom tételezhetőségét kérdőjelezi meg, és elbizonytalanítja a város lakóit arra vonatkozó tudásukban, mi az ember, hol húzódik az emberi és a nem-emberi közötti határvonal:

„Sok nagyméltóságú úr azonban mégsem nyugodott meg; ez az automata-történet mély nyomot hagyott lelkükben, és utálatos gyanakvás kapott lábra mindenféle emberi lényekkel szemben. A teljes bizonyosság kedvéért, hogy nem faBÁBUt szeret, több szerelmes ifjú azt követelte a kedvesétől, hogy énekeljen és táncoljon valamit összevissza ütemben; hogy miközben fölolvassanak neki, csak kössön, dédelgesse a mopszliját, és a többi: mindenekelőtt pedig azt, hogy olykor mondjon is valamit, méghozzá úgy, hogy amit mond, valódi gondolkodásra, érzelmekre valljon. Sokak szerelme ettől még szilárdabb és meggyőzőbb is lett, mások ellenben szép csöndesen szakítottak egymással. »Sose lehet biztosat tudni« – mondogatta ez is, az is. A teadélutánokon hihetetlenül sok volt az ásitózás, tüsszenteni viszont soha senki nem tüsszentett, nehogy gyanúba keveredjék...” (Hoffmann 1997, 147).

Az-e az emberibb ember, aki ásít vagy, aki tüsszent, aki gondolkodik vagy, aki tud összevissza ütemben énekelni és táncolni? Az egyetlen egyetemes emberi tulajdonság éppen a nevetséges BÁB alakjában mutatkozik meg. Amikor Nathanael táncra kérte szerelmét, „egy pillanatra a halott menyasszony regéje ötlött fel benne, Olimpia azonban szorosan magához húzta, s csók közben mintha már eleven melegség járt volna át az ajkait...” (Hoffmann 1997, 140). A GRÁCIA és az (un)heimlich egyaránt a HALÁL leküzdhetetlenségének elfogadásával végigvitt élet menedéke, a felkészülés pszichológiai, illetve METAFIZIKAI stratégiája, a KELLEM és

„kies” is olyan kettősség, mely „se nem élő, se nem halott: arra tervezték, hogy kiegészítse az élő, hogy tökéletesítse azt, halhatatlanná tegye, mint a Teremtő [...] az ember megpróbálja elrejtetni a tényt, hogy a HALÁL mindig már jelen van az életben. A kettősség kísérteties érzése abból a tényből ered, hogy felidézi, amit az ember hiába igyekszik elfelejteni” (Kofman 148). Nathanael Clara elleni gyilkossági kísérlete, majd öngyilkossága Kleist legendás kettős öngyilkosságának történetét is felidézi.

### 1.3. A reneszánsz és a felvilágosodás grácia-fogalma

A *kísérteties*ről írt tanulmányában Freud az érzésminőség újdonságának bizonyításaként fogalmazza meg az esztétikatörténet egyoldalúságát, hogy az esztéták „általában szívesebben foglalkoznak a széppel, a nagyszerűvel és a fenségessel, tehát az érzés pozitív fajtáival, illetve azokkal a körülményekkel és tárgyakkal, amelyeket ezek felidéznek, semmint az alantas és a kínos ellentétes érzelmeivel” (Freud 1998, 65), ezért „a pszichoanalízisnek különleges figyelmet kell ennek szentelnie” – viszi tovább gondolatát Kofman – ahelyett, hogy METAFIZIKAI előítéletek rabjaivá válnánk, „melyek a szép és a csúnya, a vonzó és az undorító, a KELLEMEs és a kellemetlen közötti radikális oppozícióhoz vezetnek” (Kofman 122). A GRÁCIA elvitatja ezt a tételezett egyoldalúságot, és viszonylagossá teszi az unheimlich kivételességét, mivel már az erre vonatkozó legkorábbi elméleti alapozások is „*megkülönböztették* a szépségtől a KELLEMEt és a GRÁCIÁkat, hiszen ezeket olyan attribútumokkal fejezték ki, amelyek *elválaszthatóak* voltak a szépség ISTENőjétől” (Schiller 2005, 71), vagyis a GRÁCIÁban éppúgy bizonytalanná válik „a »pozitív« és a »negatív« érzések közötti radikális oppozíció fenntartása” (Kofman 122), akárcsak az unheimlich esetében.

Schiller *A kellemről és méltóságról* (Über Anmut und Würde, 1793) írt értekezésének címében szereplő *Anmut* ('báj', 'kellem', 'igézet') fogalmat a *Grazie* ('finomság', 'elegancia'), illetve a kellem és inger jelentését is magában foglaló *Reiz* szavak változataiként használja.<sup>23</sup> A fogalom megfelelői a görög *charis*, az olasz *grazia*

---

<sup>23</sup> A szöveg egy részletében a GRÁCIA két fajtáját különbözteti meg: „A BÁJt [Reiz], a KELLEMEt [Anmut] és a GRÁCIÁt rendszerint azonos jelentésben használják, pedig nem ugyanazt jelentik. [...] Van *élénkítő*, és van *megnyugtató* GRÁCIA. Az előbbi az érzéki ingerrel

(‘finomkodás’), *SPREZZATURA* (a *sprezzare* ‘semmibe vesz’ igéből) és *venustà* (Venus nevéből), a spanyol *gracia* (‘kegyelem’) és *despejo* (a *despejar* ‘tisztít’ igéből), a francia *désinvolture* (‘légiesség’, ‘lazaság’) és *agrément* (‘kellem’), illetve az angol *grace* (‘báj’, ‘kellem’).

Gerd Kleiner az *Ästhetische Grundbegriffe* című fogalomtár „Anmut” címszavának szerzője a görög *charis* szó három jelentését a három mitológiai GRÁCIA szerepeinek megfelelően vezette le: *charieis* (‘bájos’, ‘kellemes’), *charizesthai* (‘BARÁTSÁGosnak mutatkozni’), *chàrin eidénai* (‘köszönetet mondani’) – ez a három jelentés már árnyalja a GRÁCIA egyértelműen pozitív voltát. A fogalom az itáliai reneszánsz művészetelméletben vált esztétikai kategóriává. „Vasaritól kezdődően a GRÁCIA önálló esztétikai kategória volt, amelynek jelentése világosan elhatárolódott a szépétől. A szép rendszerint szabályoktól függő, racionális jelenség Vasarinál, míg a GRÁCIA logikai szillogizmusokkal megfoghatatlan, IRRACIONÁLIS, létrejötté kizárólag az individuális adottságok függvénye, ily módon sokkal több rokonságot mutat a francia szóhasználatban a »je ne sais quoi« fogalmával, mint a »beau«-éval” (Pál 170). A francia *je ne sais quoi* az olasz *non se ché* fordítása, amely Lodovico Dolce *Aretino, avagy Dialógus a festészetéről* (Dialogo della Pittura, 1557) című munkájában tűnik föl: „valami, amit nem lehet meghatározni”, „nem tudjuk azonosítani, mi az, ami annyira magával ragad” (Dolce 195).<sup>24</sup> Dolce különválasztja a *belezza* (vaghezza) és a *grazia* (venustà) fogalmát, az utóbbi egyfajta szabálytalan szépségként jelenik meg, a mozdulat szépségként vagy lelki szépségként. Kortársa Vincenzo Danti számára a GRÁCIA „a szépség titkos része [parte occulta], mely nem igényel tökéletes arányokat”. Vasarinál pedig a szépség területe a szabályos törvényeké, míg „a GRÁCIA az IRRACIONÁLIS érzületé [giudizio]”. A szépség a platonizmushoz, a GRÁCIA a neoplatonizmushoz és Arisztotelészhez kötődik, aki szerint a szépség nem állandó, hanem a szemlélő

---

határos, az általa kiváltott tetszés pedig, ha nem fogja vissza méltóság, könnyen megkívánással fajulhat.

Ezt a GRÁCIÁT nevezhetjük *BAJnak*. [...] A megnyugtató GRÁCIA közelebb van a méltósághoz, mivel a nyugtalan mozgások mérséklésében nyilvánul meg. [...] Ezt a GRÁCIÁT nevezhetjük *KELLEMnek*” (Schiller 2005, 124)

<sup>24</sup> A „je ne sais quoi”-ról ld.: Scholar



ítéletének függvénye, mivel – mint Michelangelo megállapítja – a mozgásban lévő testben nincsenek rögzített arányok (ld. Tatarkiewicz 202). „Vasari többféle értelemben használta a kifejezést: egyrészt a rend és mérték eredménye és kifejeződése, másrészt ezeknek nem eredménye, hanem kiegészítése, valami tőlük különböző, olyan minőség, melyet nem lehet ezekre redukálni, de ami éppúgy nélkülözhetetlen. A két értelmezés közötti különbség óriási: szükséges-e a mérték a művészetben a GRÁCIA mellett? Vagy a mérték csak azért szükséges, mert olyan mérték, mely GRÁCIÁként manifesztálja magát?” (Tatarkiewicz 206).

A képzőművészeti arányok (*venustà*) elméleti kérdéseinél már valamivel hamarabb megjelenik a GRÁCIA fogalma egy ettől némileg eltérő összefüggésben, az emberi viselkedés egy jellegzetes fajtájaként (*SPREZZATURA*), mely a görög *charis-charízesthai* ('BARÁTSÁGosnak mutatkozni') jelentésármalattal mutat rokonságot. Ezt Castiglione *Az udvari ember* (Il Cortegiano, 1528) című könyvében egy bizonyos hanyagságként határozza meg, mely olyan „mint minden műviséget eltakarni, és úgy tenni vagy mondani akármit, hogy erő kifejtés és majdnem gondolkodás nélkülinek tűnjék” (Castiglione 32). A *sprezzatura* annak képessége, hogy az udvaronc olyan könnyedséggel hajtson végre bonyolult cselekvéseket, mely elrejtje a befektetett erő kifejtést, azonban úgy is leírható, mint „a védekező ironia egy formája: képesség annak palástolására, amit valaki valójában kíván, érez, gondol és kijelent vagy szándékol, a nyilvánvaló szűkszavúság és hanyagság ÁLARC-a mögött” (Berger 297). A mai olasz *grazia* szóban is van valami affektáltság, nem finomság, hanem finomkodás, a *SPREZZATURA* arra kényszerítheti művelőjét, hogy megtagadja vagy lealacsonyítsa természetét (Berger 306).

A kiinduló kérdésfeltevéshez visszatérve, látjuk tehát, hogy az itáliai reneszánsz GRÁCIA-fogalmában már ott rejlik az (un)heimlich-hoz rendelt érzésminőségek közül a széptől való eltérés, az aránytévesztésben rejlő szépség lehetősége, vagyis viszonylagossá teszi a pozitív és negatív érzések közötti oppozíciót, illetve – mint (viselkedésbeli) kettősség – a hanyag elegancia és a védekező ironia közti kényes egyensúly bármikor felborulhat, ezáltal a GRÁCIA is önmaga fenyegető hasonmásává változtathatja gyakorlóját.

A 18. század közepén Edmund Burke a *Filozófiai vizsgálódás* (A Philosophical Enquiry, 1757) című nagyhatású értekezésében a GRÁCIA („grace”, „gracefulness”) olyan „idea, amely nem különbözik sokban a széptől; [...] a testtartáshoz és a mozgáshoz kötődik”, ugyanakkor Burke-nél a francia „je ne sais quoi” is megjelenik mint a GRÁCIA szinonimája (Burke 144). A *műalkotásokban lévő gráciáról* (Von der Grazie in Werken der Kunst, 1759) című tanulmányában Johann Joachim Winckelmann – vélhető jószándéka ellenére – megteszi az első lépéseket abban a folyamatban, amelynek során a GRÁCIA fogalma is beépül a felvilágosult humanizmus totalizáló ideológiájába. Winckelmann az általa megalkotott – Nietzsche óta igencsak leegyszerűsítőnek vélhető – görögség-kép nevében mindent elutasít, ami az eszményi GRÁCIA követelményét nem teljesíti, Michelangelo művészetét éppúgy, mint Lorenzo Bernini alkotásait:

„A GRÁCIA az, ami értelmesen tetszik. Széles terjedelmű fogalom, mert minden cselekvésre kiterjed. A GRÁCIA az ég ajándéka, de nem úgy, mint a szépség, mert az ég csak az ígéretet adja, a képességet hozzá. A GRÁCIA nevelés és elmélkedés útján fejlődik, és csak annak válhat természetévé, aki arra teremtett. Távolság van a kényszerítől és a keresett elmésségtől [...] A GRÁCIA az egyszerűségben és a lélek nyugalmában hat, a vad hæv és a felzaklatott indulat elhomályosítja” (Winckelmann 1978, 77).

A minden méltó emberi megnyilvánulás kizárólagos példaképeként felmutatott, vagyis utánzandó görög művészet (winckelmanni) GRÁCIÁjának lelki nyugalma szembehelyeződik az itáliai reneszánsz elképzelésekkel, melyek eredményét Pierre Charron *A bölcsességről* (De la sagesse, 1601) című – vallási szkepticizmust elsőként megfogalmazó, mégis teológiai alapokon nyugvó – könyvében a következőképpen foglalta össze: „A szépségnek két fajtája van: az egyik kötött, mozdulatlan és a helyes színből és a részletek árnyából származik. A másik mozgatható, GRÁCIÁnak [grace] nevezik, és a test, különösen a szemek, mozdulataiban áll. Az előbbi valamilyen halott dolog, míg az utóbbi aktív és élő” (Charron 99). Winckelmann a GRÁCIÁT olyan minőségnek tekinti, ami mindenekelőtt az értelem számára hozzáférhető, szövege mégis tele van önellentmondásokkal, amelyek az elvárt egyensúly törekvéségére utalnak. A klasszicizmus GRÁCIÁja nevelés útján sajátítható el, de csak az „arra teremtettek” számára válik természetessé (Winckelmann 1978, 77), valójában „nem természetes”, de „tanítható” (78): vagyis lényegében mégis

mesterséges kényszer mindazoknál, akiknek természetétől idegen – ebben az elgondolásban a GRÁCIA nem a heimlich, hanem az unheimlich fogalmát látszik megvalósítani, és a természet elfojtása (a SREZZATURA) hozza létre. Azt a sejtelmet is megfogalmazhatjuk ezen a ponton, hogy a pszichoanalízis mint gyógymód létjogosultságát tulajdonképpen nem a vallás kontrolláló szerepe váltotta ki, hanem a felvilágosodás alapozta meg, mely az elfojtás különböző stratégiáit még a vallásnál is szigorúbban írta elő. A következő ellentmondás Winckelmann szövegében, hogy vizsgálátát a szobrokra korlátozza, vagyis szobrok mozdulatait tekinti az ember számára utánzandó mintának, ennek a gondolatnak a hatását magán viseli Kleist esszéjének második története (vö. Behler 106-107). „A GRÁCIA műalkotásokban csak az emberi alakot [die menschliche Figur] illeti meg” (Winckelmann 1978, 79), de „más az emberben és más az ember utánzásában, a szobrokon és festményeken, mert itt nem kelt megütközést sok olyan dolog, ami az életben visszatetsző [missfallen]” (78).<sup>25</sup> A művészetben, az élet utánzásában nem visszatetsző az, ami az életben megütközést kelt, vagyis a szobrokon bizonyos dolgok megengedhetők, de mégis úgy kell rájuk tekintetnünk, hogy az emberi méltóságot „a lélek higgadságában ábrázolják” (81). Winckelmann e szobrok utánzását, az ábrázolt testtartások életbe történő visszatérését képzelet el, úgy azonban, hogy a szobrokon megengedett „visszatetsző dolgok” helyett csak a GRÁCIA legyen példaképünk. „Minden idegenszerűség hátrányos a GRACIÁNAK éppúgy, mint a szépségnek. Jegyezzük meg, hogy a művészet fennkölt vagy heroikus és tragikus részéről van szó, nem a komikusról [...] A régi figurák arckifejezésében az öröm soha nem tör ki nevetésben, hanem csak a belső gyönyörűség derűjét mutatja; egy bacchánsnő arcán csupán a kék hajnalpirja csillan meg” (79-80). A gemmákon lévő bacchánsok erőszakos testtartása – szobrokról lévén szó – nem visszatetsző, de az utánzandó görög művészet nem ez, hanem a lelki nyugalom. Winckelmann-nak az antik művészetből elfojtások és elhallgatások segítségével elvont ember-fogalmának esetlegességét lényegre törően fogalmazza meg Schiller *A kellemről és méltóságról* írván, amikor kijelenti, hogy „ahol a pusztá természet uralkodik, ott az emberségnek el kell tűnnie” (Schiller 2005, 99). Vele szemben Heinrich von Kleist GRÁCIA-fogalma olyan görögség-képbe illeszkedik, mely „az antikvitás dionizoszi

<sup>25</sup> A német eredeti: Winckelmann 1969, 48; a *Fall* ('esés', 'bukás') szó inskripciói (Beifall, Sündefall, Rückfall, Einfall) fontosak Kleist MARIONETT-esszéjében (vö. de Man 97-98).

barbarizálásának, az antikból merített humanizmus megsemmisítésének első kezdeményezője” (Lukács 1955, 17).

Winckelmann szobrokat vizsgáló írása a Tövishúzót utánzó kamaszfiú története szempontjából, Schiller (morális) **BALETT**-elméletnek is nevezhető szövege a **BÁB**ok táncának témája miatt tekinthető Kleist *A marionettszínházról* írt esszéje előkészítőjének. Schillernél a **KELLEM** a mozgás szépsége, a Hoffmann kapcsán már említett, Venus által adományozott **BÁJ**öv mágikus erejének hatására „a kevésbé szép és a nem-szép is képes *szépen mozogni*”, ugyanis a mozgás „az egyetlen változás, amely anélkül mehet végbe egy tárgyon, hogy annak azonosságát megszüntetné” (Schiller 2005, 73). Az *Örömóda* szerzőjének koncepciójában kulcsfogalom az (ön)azonosság, mely az érzéki természet és a morál összeegyeztethetőségén alapul. A **KELLEM** csakis önkényes (willkürlich), azaz akaratlagos mozgásokat illet meg, de ezek közül is csak azokat, melyekben morális érzések fejeződnek ki:

„Az olyan mozgások, amelyeknek nincs más forrásuk, mint az érzékiség, minden önkényességükkel együtt is csak a természethez tartoznak, a természet pedig önmagában sohasem emelkedik föl a **KELLEM**ig. Ha a vágy **KELLEM**mel, az ösztön **GRÁCIA**val nyilatkozhatnék meg, akkor a **KELLEM** és a **GRÁCIA** nem volna többé képes és méltó arra, hogy az emberség kifejezéséül szolgáljon” (Schiller 2005, 74).

Az architektonikus, pusztán természet adta szépség nem a **BÁJ** megnyilvánulása, mert a **KELLEM** olyan szépség, „amely nem a természettől adott, hanem magától a szubjektumtól származik” (75). A **GRÁCIA** ideális esete az, amikor az önkényes mozgáshoz szimpatetikus, azaz a morális érzésállapotból és nem a természeti ösztönből adódó önkéntelen (unwillkürlich) mozgás társul, mivel az önkényes mozgás az elme cselekedetére következik, a szimpatetikus viszont kíséri, egyidejű vele. Az önkényes és önkéntelen mozgás összhangjára Schiller a beszédet és az ezt kísérő test-nyelvet, az arcjátékot, a kézmozdulatokat hozza példaként (86).

*A kellemről és méltóságról* újdonsága, hogy Schiller szerint a **GRÁCIA** nem a természetén való uralkodás, hanem a természet és az ösztönökkel szembeni szabadság együttműködése, a kötelesség helyett természeté váló szabadság, ezáltal nyíltan vitába szállt Kanttal. Némileg sarkítottan úgy is fogalmazhatnánk, hogy Kanttal szemben

rehabilitálni akarta a házasság intézményét.<sup>26</sup> Kant erkölcsiség-felfogásának dualisztikus merevségét, a „kellés” kényszerítő erejét **KELLEM**essé, akarássá kívánta változtatni:

„Széplélekről [schöne Seele] akkor beszélünk, ha az erkölcsi érzület végül olyannyira megnyerte magának az ember valamennyi érzését, hogy immár félelem nélkül átengedheti az indulatnak az akarat irányítását, és sohasem fenyegeti az a veszély, hogy ellentmondásba kerül az akarat döntéseivel (Schiller 2005, 106).

A *széplélek* **GRÁCIA**jának szemléltetésére Schiller a törvényes elnyomás és az érzékiség **ANARCHIA**ja között elhelyezkedő liberális monarchia államformáját hozza fel példaként, melyben „az egyes polgár azt hiheti, hogy a saját feje szerint él, s pusztán hajlandóságának engedelmeskedik” (Schiller 2005, 97). Rüdiger Safranski szerint a schilleri liberális állam lényege „az emberekbe vetett bizalom, mely szerint végeredményben önféjű és talán még önző törekvések közepette is harmonikus egésznek alkothatnak” (Safranski 2007, 371); Michel Foucault egészen mást gondolt a szabadelvű szubjektumról, szerinte „a racionális, univerzalizált igazság polgári ethosza ugyanolyan kétélű, mint a börtönök és reformjaik” (Giddens 153).

Akárcsak Winckelmann írásában, Schiller gondolatmenetében is adódnak ellentmondások. A **KELLEM** csak mozgásnak lehet sajátja, de mégsem zárható ki, hogy nyugvó vonások is **KELLEM**et mutassanak, a „szilárd vonások ugyanis eredetileg mozgások voltak, melyek a gyakori ismétlődéssel habitussá váltak, maradandó nyomokat véstek be” (Schiller 2005, 83-84). Az ismétlés során habitussá merevedő **BÁJ** azonban nem tévesztendő össze az utánzott vagy tanult **KELLEM**mel. A teátrális vagy táncmesteri **GRÁCIA** méltó párja

„annak a *szépségnek*, amelyet a pipereasztalnál állítanak elő kármin és ólomfehér arcfestékből, hamis fűrtök, műmellek és fűzők segítségével, s nagyjából úgy viszonyul az igazi **KELLEM**hez, mint a *toalettszépség* az *architektonikus*hoz. [...] Mihelyt észrevesszük, hogy a **KELLEM** művileg kimódolt, egyszerűben bezárul előtte a szívünk” (Schiller 2005, 88-89).

Eszerint a valódi **GRÁCIA** és a művileg kimódolt **GRÁCIA** megtestesítője között a legfőbb különbség mégsem az erkölcsi érzés és a természet összhangja, hanem hogy az előbbi tanulási folyamat eredménye? Hiszen a gyakori ismétléssel erkölcsi habitussá

<sup>26</sup> „Ami fejtegetéseinek tárgyi tartalmát illeti, csak Engels »A család eredeté«-re kell emlékeztetnünk, hogy lássuk, mennyire elkeverednek itt is Schillernél történelmi összefüggések mély sejtései ideologikus konstrukciókkal” (Lukács 1946, 110).

váló **BÁ**Jos mozdulatok kezdetben nem lehettek önkéntelenek, ha ismételtetni kellett őket az elsajátításhoz. Korántsem meglepő, hogy Winckelmann neoklasszicista testpolitikáját és a Kant categoricus imperatívusánál lágyabbnak és liberálisabbak vélt schilleri **BALETT**-technikát Lucia Ruprecht a katonai kiképzés módszereirez hasonlította: Michel Foucault *Felügyelet és büntetés* című könyvéből kiindulva olyan, különösen hatékony fegyelmező rezsimeknek nevezte őket, melyek alkalmazásával az élő testnek fel kell érnie a kőből készült modellel (Ruprecht 6). Ruprecht érdeme, hogy Foucault filozófiájának nyomában maga is jól látja *A homokember* Olimpiája és Kleist **MARIONETT**je közötti rokonságot, vagyis, hogy Kleist nyomán Hoffmann is normalizáló kényszernek és *dressage*-nak (Foucault) mutatja a klasszikus szépség-eszményt (Ruprecht 12-13). A német romantikában megjelenő emberi hasonmás és annak tükörreflexei kapcsán Jákfalvi Magdolna is Foucault *A szavak és a dolgok* című könyvére hivatkozik (Jákfalvi 52). Az esztétikai alapon nyugvó fejlődésről és nevelésről alkotott eszmény törekénységével maga Schiller is tisztában volt, amikor beismerte, hogy „ha a morálisan beszédes mozgások végső alapja szükségszerűen az érzéki világon kívül, a szépség végső alapja pedig éppily szükségszerűen azon belül van, akkor úgy látszik, hogy a **GRÁCIA**, melynek össze kell kapcsolnia a kettőt, nyilvánvaló ellentmondást hordoz magában” (Schiller 2005, 97). Carsten Zelle annak belátásáig is eljutott, hogy az ellentétek – művészet és természet, heteronómia és autonómia, kötelesség és hajlam, ésszerűség és érzékiség – kibékítése helyett inkább apóriákat képez Schiller esztétikája, és úgy oldja fel az ellentmondásokat, hogy újakat termel helyettük (ld. Zelle 170).

Amikor Kleist a **GRÁCIA** visszatéréséről beszél, akkor az antik **GRÁCIA**-mítoszt, annak lehetőségét, hogy az **ISTEN**nő adománya által a nem-szép **KELLEM** birtokába juthat, a felvilágosodás ellenében az **ISTEN**i **GRÁCIA**, az **ISTEN**i **KEGYELEM** (göttliche Gnade) hagyományát folytatva teljesíti be.

#### 1.4. Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*

Korai leveleiben Kleist arról tesz tanúbizonyságot, hogy – a német romantika általános elképzelésével összhangban – a **BÁ**Bot a kiszolgáltatottság metaforájának tekint.

Ahogy korábban volt szó róla, többek között Jean Paulnak a gépemberrel és az automatakkal szembeni ellenszenve abból származott, hogy ezek a figurák szorosan kötődtek a francia felvilágosodás eszmerendszeréhez. Pietro Cocoluto Ferrigni a **BÁBok** történetéről írt könyvéből kiderül, hogy a 18. századi Franciaország filozófusai körében a **MARIONETTEk** is népszerűek voltak:

„Meg kell jegyeznünk, hogy Voltaire sem tekintette a **MARIONETTE**ket frivol szórakozásnak, gyerekesnek és hozzá méltatlannak, és olyannak, ami csak arra jó, hogy elűssék vele az időt; ezzel ellentétben elég komolyan vette őket és tárgyalta a kis színpadra alkalmas játékok értékeit, és pszichológiai elméleteket alkalmazott a »**BÁB**személyiségek«-re [burattinesque personaggi], pont úgy, ahogy Jean-Jacques Rousseau tette a *Vallomás*ok első könyvének első részében, ahol tanúbizonyságot tett valódi szimpátiájáról a fából készült színészek iránt” (idézi: Mask 1912. okt. 128).

Ami a német romantikában egyaránt félelmetessé tette a gépeket és a **MARIONETTE**ket, az nem az iparosodással függött össze, hanem azzal az elképzeléssel, hogy az ember nem más, mint pusztá automata. Nem ereje teljében lévő egyéniség, hanem a „mechanizált társadalom vagy az érzéketlen és elkerülhetetlen sors játékszere”. Ez a félelem jellemzi például Kreuzgangot Ernst August Friedrich Klingemann (Bonaventura) *Éjjeli virrasztások* (Nachtwachen, 1805) című regényében vagy Schoppe alakját Jean Paul 1803-as *Titanjának* **ÁLARC**osbál jelenetében (Sauer 291). A **BÁBU** „a kortársi diskurzusban kivétel nélkül merev, lélektelen, determinált és bájtalan [...] Ebben az értelemben fogták fel a **MARIONETTE**-szimbólumot még Hoffmann, Büchner, Immermann és mások is” (Behler 103). Kleist 1797-ben Ulrikéhez írt levelében még maga is a sors játékszerének szóképeként használja:

„Emberek ezreit hallom beszélni, látom cselekedni, és nem jut eszembe a miért?-re kérdezni. Ők maguk sem tudják, homályos vonzalmak vezetik őket, a pillanat határozza meg cselekedeteiket. Örök időkre éretlenek maradnak, sorsuk a véletlen játéka. Úgy érzik, láthatatlan erők vezetik és rángatják őket, gyengeségük tudatában engedelmesen követik azokat, bárhová jussanak is, akár a boldogsághoz, melyet csak félig élveznek, vagy a boldogtalansághoz, mely kétszeresen sújtja őket. [...] a véletlen játékszeréként, a sors drótján mozgatott **BÁBU**ként – e méltatlan állapot oly megvetendőnek látszik a szememben, és olyannyira boldogtalanná tenne, hogy messze kíváncsabbnak tartanám a **HALÁL**” (Kleist 1998, V, 28, 30).

Az 1807-08-ban elkészült *Heilbronni Katica avagy a tűzpróba* (Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe)<sup>27</sup> már közelebb áll a *marionettszínháznál*

<sup>27</sup> Az ősbemutatóra 1810. január 17-én került sor Bécsben, majd könyvformában Georg Andreas Reimer berlini kiadó jelenteti meg 1810 késő nyarán

kétértelműségéhez, mert a dráma szereplői mind hajlanak arra, hogy Katica megszállottságát Gonosz erőnek tulajdonítsák –

„[...] mintha macája volna a grófnak, s az a szeme sugarából lelke köré font ötágú kötéllel vonná maga után, úgy tébolyog a nyomában, egyik helyről a másikra, vak odaadással”  
„Súlyosabb kényszerszt sejtek én ebben a szív pusztá hajlandóságánál; a pokol erőinek mesterkedését”  
(Kleist 1998, IV, 13, 87) –

de a mese végére tudatára ébrednek, hogy a leányzó sorsát a kerub, ISTEN mentőangyala irányította, ugyanaz a kerub, aki az Édent lelakatolta a MARIONETT-dolgozatban (Kleist 1996, II, 189). Noha ez a váltás hangsúlyosnak tűnik, és a kései esszében a BÁB isteni jegyekkel ruházódik föl, Friedrich Gundolf magára a szerzőre is kivetíti „a vágyteli sötétebb életérzések”, illetve a lélek „végső GRÁCIÁja és világossága közötti aránytalanság” feszültségét (Gundolf 171).

*A marionettszínházról* (Über das Marionettentheater, 1810)<sup>28</sup> című esszé – a GRÁCIA fogalma kapcsán már utaltam rá – Winckelmann és Schiller írásainak ismeretéről tanúskodik. Kleist kritikája a GRÁCIÁját elvesztő ifjúról szóló második történetben figyelhető meg legjobban. Winckelmann a KELLEM elnyerésének lehetőségét a „visszatetsző” (*missfallen*) dolgoktól megtisztított ókori görög szobrok utánzásában látta, míg Kleist elbeszélője a tudatos utánzás kudarcaként fogalmazza meg, hogy „micsoda dülást vihet véghez az ember természetes GRÁCIÁjában a tudat [Bewusstsein]” (Kleist 1996, II, 190), mire C... úr megkéri, mesélje el ezt a tanulságos esetet (*Vorfall*).<sup>29</sup> A *fall* szótag ismétlődése megalapozottá teszi azt a sejtést, hogy a két fiatalember viszonyában „visszatetsző” dolgok lappanganak. Jean Genet is – akárcsak Ungvárméti Tóth László – rátapintott a schilleri GRÁCIA fogalmának erre a vetületére, legalábbis erről árulkodik *A tolvaj naplójának* (*Journal du voleur*, 1949) alábbi részlete:

„Kifejezésének szépségétől függ valamely erkölcsi tett szépsége. [...] Férfiakra alkalmazva a »szépség« szó számomra olyan arc vagy test harmóniáját jelenti, amelyhez néha még férfias BÁJ is társul. A szépséget ilyenkor ragyogó, uralkodó, szuverén mozdulatok kísérik. Úgy képzeljük, hogy meghatározott erkölcsi magatartásformákban gyökereznek ezek a mozdulatok, és azáltal, hogy fölneveljük magunkban

<sup>28</sup> A *Berliner Abendblätter* hasábjain jelent meg 1810. december 12-15-e között, négy részletben; az esszé jelentőségét elsőként E.T.A. Hoffmann ismerte föl 1812-ben (ld. Kleist 1996, II, 308)

<sup>29</sup> A magyar fordítás a hypogrammatikus intertextust kiiktatja (vö. Kleist 1978, 478)



ezeket az erényeket, azt reméljük, hogy szegényes arcunkba és beteg testünkbe is beleivódik az erő és erély, amelynek szerelmeseink természetből fogva birtokában vannak” (Genet 18-19)<sup>30</sup>

A saját mozdulatát tükörben megpillantó fiú a *Tövishúzó* szobrának pózára ismer, mely valójában a legkevésbé sem **BÁJ**os (vö. de Man 91), legföljebb Winckelmann szelektív pillantása tekintheti annak. A kétséges esztétikai értéknek való görcsös megfelelési vágya, ha úgy tetszik, annak vágya, hogy K tetszését elnyerje, oda vezetett, hogy „[v]alami láthatatlan és felfoghatatlan erő láthatatlan vashálóba kerítette taglejtései szabad játékát, s alig esztendő múlva nyoma sem volt már a szívet-szemet örvendeztető régi **KELLEM**nek [Lieblichkeit]” (Kleist 1996, II, 190). Kleist talán nem véletlenül használja itt a Lieblichkeit szót az Anmut vagy Grazie helyett, ezzel mintegy nyitva hagyva a szöveget egy olyan értelmezés számára, mely a gyakorlással és ismételtetéssel elsajátítható schilleri **GRÁCIÁ**t nem tekinti célképzetnek. A fiatalember önbizalmát megsemmisítő, **SZADISTA** megjegyzéssel (de Man 90) az elbeszélő éppúgy minősíti Schiller „oktatáspolitikáját”, mint önmagát. Paul de Man felfigyelt rá, hogy Schiller felvilágosult erőszakosságával szemben ebben a jelenetben Georges Bataille és Michel Leiris szürrealista erotikájának előképe tűnik föl:

„Kleist története azonban azt sugallja, hogy ez talán csak az esztétikai tökéletességet kezdettől fogva kikezdő hiba álcázása, vagy, hogy – egy elferdültebb olvasat szerint –, az esztétikai távolság nyújtotta kidelem valójában olyan élvezetekre teremt lehetőséget, melyeknek több közülük van mások megsebzéséhez, mint a **GRÁCIÁ**hoz. A jelenet ebben az esetben inkább Michel Leirist juttatná eszünkbe, mint Schillert, hacsak nem gondolja valaki úgy, hogy Schiller esztétikai elméletében is van egy lappangó, erőszakos vonulat” (de Man 91-92).<sup>31</sup>

Földényi F. László életrajzi párhuzamot is bevon az értelmezésbe – ahogy ezt de Man is megteszi Kleist házassági tervei kapcsán –, Kleist és Ernst von Pfüel **BARÁTSÁG**át felidézve arra a következtetésre jut, hogy az elbeszélő, aki a fiút megsértette, valójában hazudik, mert az elmesélt történetben ő volt a *Tövishúzó*t utánzó fiú (Földényi 1999, 161-164), aki a vele fürdőző férfi **GRÁCIÁ**jának hatása alá került, és ezért akart maga is **KELLEM**essé válni. Ha ez történt, akkor előbukkan a Schillerétől eltérő, másik **GRÁCIA**, melyhez viszonyítva a fiú próbálkozása csak

<sup>30</sup> Vö. *Önkívület* című könyvem Ungvárnémeti-fejezetével (Benkő)

<sup>31</sup> „Platón Erósza és Kleist **MARIONETT**je között több párhuzam is vonható. [...] Kleist a **MARIONETT** kapcsán olyan helyzetekről számol be, amelyekben az érintettek valamilyen hiánytól szenvednek, s ezt egy olyan erő tudná megszüntetni, amit a leginkább erőszaknak lehetne nevezni” (Földényi 2003, 181-182)

unheimlich, vagyis mazochista. A SZADIZMUS GRÁCIÁja ez, Penthesilea BÁJa, akiről – miután hatalmával visszaélve felfalta Akchilleust – az első papnő így mesél:

[...] Az erkölcs  
Tiszta képe volt! A keze ügyes;  
BÁJos [reizend] maga, ha énekelt, ha táncolt!  
Csupa méltóság, kecses értelem [Grazie]! (Kleist 1998, III, 389).<sup>32</sup>

Ez a szerepváltás *A marionettszínházról* GRÁCIA-fogalmának lényege: annak keresése, hogy az Istentől kapott hatalom/KEGYELEM („bájöv”) segítségével lépjen ki valaki az áldozat szerepéből – annak szerepéből, aki mindig szeretetért és együttérzésért folyamodik (mert „ő is Ember”), ezáltal csak komolytalanságát tartósítja. A GRÁCIA a látszat szintjén sem tartja fenn az „üldözöttség” beszédmódját és ennek mazochista örömét. Éppen ezért olyan törekeny, és magában rejt egy HALÁL lehetőséget: Thaly Kálmánt vagy Kertész Imrét idézve a HALÁL szabadságát.

„A GRÁCIA megszületésének pillanata a hatalom gyakorlásának és a kiszolgáltatottságnak ez egyidejű pillanata. [...] Kleist megtalálja a GRÁCIÁT. [...] De nem a fogalmak útvesztőjében, ahol a Kleist-filológia azóta is keresi, és nem is arrafelé (a KELLEM szomszédságában), ahol Kant és Schiller látszólag örökre kijelölté helyét. Nem: a GRÁCIA a MARIONETT-dolgozat elbeszélőjének különös »időzavarából«, ebből a furcsa megingásból és elsőzlésből bontakozik ki. Abból a furcsa gátoltságból, amellyel az elbeszélő egy szenvedélyesen eltűzött (és így elmesélve: nem hihető) történetet hívós távolságtartással ad elő” (Földényi 1999, 163-165).

A hívós távolságtartás mögötti szenvedély a dolgozat dialogikus felépítésében, színadiasságában<sup>33</sup> érhető tetten. Míg a BÁB „pantomimikájá”-nak lényege a hiány, „egy mínusz, nevezetesen, hogy *nem tud szenvedelni*” (Kleist 1996, II, 188), addig a két fiatalember beszélgetése *lélek*jelenlétük folytán egyszerre zajlik a szavak és a metanyelv szintjén. „C. és K. egy BALETT tánclépéseinek váltakozó szimmetrikusságával hol földre szegeznek pillantásukat, hol egymás szemébe néznek” (de Man 84), mely egyúttal az iróniának is a jelenléte – felidézti az itáliai reneszánsz SREZZATURÁt: „Paul de Man az írás mimetikus, »PANTOMIMszerű« megformáltságában látja az

<sup>32</sup> „az eredeti SZADIZMUS csak a mástól és a csábítástól való félelem jutalma, mely a legtöbb esetben nehezen lépi át az igazi embertelenség magas küszöbét” (Plessner 1982b, 206)

<sup>33</sup> Hélène Cixous kifejezésével: „une scène écrit” (Cixous 127)

ironikus attitűd *jelenlétét*” (Dózsai 75). Kleist az érzelmentes **MARIONETT**-ben pillantja meg azt az ideált, mely tökéletesen mentes a kiszolgáltatottságtól, akárcsak Alfred Jarry, aki szerint a „színésznek saját feje helyébe az alak **BÁB**mását kell állítania egy teljesen zárt **MASZK** segítségével” (Jarry 192). A **BÁB** nem a színészkedés kényszere alól felszabadult szubjektum, hanem „holt matéria”, a központi mag hiányának modellje, melynek szempontjából nincs különbség semmilyen viselkedés, magatartás, hitvallás és eszmeiség között, hiszen mindegyik egy előre adott minta performatív utánzása és citálása. A **MARIONETT** az Ember helyettesítője (Stellvertreter) (Plessner 1982a, 154). „Önmaga nyomozásával, ezzel az Über-sich-selbst-hinaus-sein-nal, ezzel a végzetes présence à soi-val nyeri el az Ember a szabadságát, és veszíti el animalitásának töretlen bizonyosságát.” – írja Helmut Plessner színészantropológiájában. – „Természet és **ISTEN** között, aközött, ami nem Maga, és aközött, ami egészen Maga, áll az Ember, aki énjét maga mutatja be. Nincs birtokában sem a **MARIONETT**ek gátlás nélküli pontosságának, illetve az állatok biztos ösztöneinek, sem a kifogástalan megvalósulás teljes eredetiségének” (Plessner 1982a, 160). A **MARIONETT** „enigmatikus csend”-je<sup>34</sup> a nem-választás csendje. Foucault a *Minimalista Magaság* (The Minimalist Self) című interjúban elevenítette föl Daniel Schmidt-tel töltött napját, amikor kilenc óra alatt összesen húsz percet beszélgettek: „Ez volt számomra az első eset, hogy egy **BARÁTSÁG** szigorúan csendes viselkedésből alakult ki. [...] Mindig csodálkoztam, miért kell az embereknek beszélnie. A csend sokkal érdekesebb módja lehetne annak, hogy kapcsolatot teremtsünk az emberekkel” (Foucault 1988a, 4). A szobrot utánzó fiatalember **GRÁCIÁ**jának elvesztése – az „ártatlanság paradicsomának” (Kleist 1996, II, 190) elvesztése – maga is áthelyezhető Foucault **HALÁL**ának korszakába. Susan Sontag – akinek ízlése egyszerre volt unheimlich és gracióz – némileg New York-ias ízzel fogalmazta meg azt a nosztalgiát, melyet az 1980-as években beköszöntött új aszketizmus váltott ki: „ha visszaemlékezünk a hetvenes évek szexuális kultúrájára, úgy érezhetjük magunkat, mint

<sup>34</sup> A **PANTOMIM**et nézni olyan, mint álmodni, „valaki álmában összegyűjti a szavak nem hallható hangját az ajkáról, melyek színlelik a kimondásukat. (...) Atmoszférává válik a csend, és nagyon érdekes energiával ad megkülönböztetést a formának és mozdulatnak” (Arthur Symons: *Pantomim and the Poetic Drama* With a Note by Gordon Craig, in: *Mask* 1912, jan., 187-188)

azok, akik az 1929-es gazdasági csőd után néztek vissza a dzsesszkorszakra” (Sontag 108). A dzsessz zenészek „azzal a mondással fejezik ki a rögzített dzsesszel szembeni nemtetszésüket, hogy »az olyan unalmas, mint a tegnapi újság«” (McLuhan 196), a **SAN FRANCISCO**-i gay gettóban működő, rövid életű (1977-78) The Bolt nevű bárban viszont szalagon rögzített (taped) zenét játszottak.<sup>35</sup> Lyotard *Isten és a Báb* (Dieu et la poupée) című írásában Kleist esszéjével a repetitív zene kontextusában foglalkozott:

„A **GRÁCIA** [*Anmut, de Grazie is*], melyről Kleist ír, olyan lenne, mint az elme megszabadítása minden időbeli egymásutániságtól, a szintézis minden feladatától. Ez a **KELLEMesség** a minden egyben alkalmasságának köszönhető, **ISTEN** szerint, vagy a mechanika szerint az egy mindenben és mindenért elvének. Valaki *tiszta cselekvésről [energiea]* beszélt régen, és az az erőforrások kimerülését követelte, mely a temporalizációval kezdődik, a múltak és jövők aktualizálása és újra-aktualizálása feladatának felfüggesztésével. Ez az, amiért **ISTEN**nek és a **BÁB**nak nincs »minősége«, hiszen a minőség erő. Minden zene, úgy gondolom, erre a **GRÁCIÁ**ra vágyik. Minden eredeti zene. Vágyik a felmentésre a szintézis, a forma, az illendőség, a célzat és a megőrzés alól, egy szóval az ismétlés alól. Vágyik az egyedülálló megpróbáltatásra, vagy az egyedülálló azon »megpróbáltatására«, melyben az egy és a sok megkülönböztetésének nem volna helye vagy ideje” (Lyotard 163).

Az elveszett **GRÁCIA** visszatérése nem az ismétlés és az emlékezet, hanem az egyidejűség paradicsoma.

A márványba zárt hús hangját szólaltatják meg a 20. században Carlo Carrà **TENISZ**ező *szobrai*, akik maguk is **BALETT-TÁNCOS**ok. Schiller **BALETT**-elmélete kapcsán már utaltam Lucia Ruprecht könyvére, aki Winckelmann és Schiller szövegeiben egyaránt a szoborra válás kényszerképzetét ismeri föl: „a mozdulat vagy a test hibátlan szépsége nem csak önsanyargató ideál, mélyen gyanúba is keveredett” (Ruprecht 19). A híres *Laokoon*-vitába – a kígyóval küzdő Laokoon szobra éppúgy a fájdalmat fejezi ki, mint a talpából tövist kihúzó fiúé – a *Plasztikát* (Plastik, 1788) író Herder is bekapcsolódott, aki a tapintás érzékszervét is bevonta a szobrok befogadásának folyamatába (vö. Földényi 2003, 183), de a klasszicista eszménynek megfelelően előírta, hogy nem szabad látszania annak, ami a bőr alatt van, mert ezek a test halandóságára emléketetnek (ld. Ruprecht 2-3).<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Morton Subotnick és Ramon Sender 1962-ben alapították meg a **SAN FRANCISCO** Tape Music Centert (SFTMC), mely az improvizatív elektronikus zene kísérleti műhelye volt (ld. Bernstein-Rockwell)

<sup>36</sup> Sophie Täuber fog majd tudatosan törekedni arra, hogy **MARIONETT**jeinek szerkezetét a ruhák alatt is jól látszódjon; a Kleist szövegében szereplő *Gliedermann* szó etimológiailag a testrész, (vég)tag jelentésű Glied szóból ered, vagyis ez a **BÁB** láthatóan ízelt testére utal

Ruprecht megemlíti az itáliai Carlo Blasis, aki a 19. században rendkívül szigorú tánciskolájáról vált híressé. Legismertebb koreográfiái leleménye az „attitüd” nevű póz volt, melyet Giovanni da Bologna *Hermész-szobráról* kölcsönzött. Blasis 1828-ban megjelent *Terpszikhoré kódja* (Code of Terpsichore) című könyvében alkalmazta a neoklasszicista szobrászművészet elvét a táncművészetre, e szerint a tánc kódja minőségben a vertikálist a horizontális fölé, a könnyedséget a súly fölé, az egyensúlyt a bukás fölé helyezi. Kleist esszéjének egyik értelmezője úgy gondolja, hogy a MARIONETTEk ugyanúgy a klasszicizmus kritikájaként funkcionálnak, mint az utánzandó *Tövishúzó* szobor:

„Kleist korának esztétikai ideológiája abban az igényben kulminál, hogy a szépművészet az emberi természetet és ideált ábrázolja, és hogy a szépművészetek privilégiuma az ember valódi emberré képzése. [...] Az »ember természetes GRÁCIÁja« számára példaképül szolgáló BÁBU a képzés [Bildung] Kleist által jól ismert modelljének is allegóriája; e modell normatív erőszaka olyannyira belsővé vált, hogy el is felejtették, és konstrukciója természetinek tűnt” (Behler 104).

Ez korántsem ennyire egyértelmű, sőt a MARIONETT inkább a nem-klasszicista GRÁCIA megtestesítője. Carlo Blasis egyik fő törekvése volt, hogy a nehézkedést a földön állva küzdje le: a „gravitáció erőit az egyensúlyban [équilibre] lehet irányítani, a nyilvánvalóan labilis pózok egyensúlyozásában, mely tiszta központozáson és a test minden részének harmonikus kölcsönviszonyán keresztül működik” (Ruprecht 4) – C...úr, az opera első TÁNCOSA a MARIONETTEk egyik legfőbb előnyét az élő táncosokkal szemben abban látja,

„hogy *antigravitánsak*. A tehetetlenséget, az anyagnak ezt a táncsal szemben leginkább ellenálló tulajdonságát, nem ismeri, mivel nagyobb erő emeli a magasba, mint az, amelyik a föld felé vonzza. [...] akár a tündérek, pusztán *elrugaszkodási felületnek* használják a talajt, hogy a másodpercnyi ütközés ellenállása új lendületet kölcsönözzön tagjaiknak, nem úgy, mint mi, akik rajta támaszkodunk a talajon” (Kleist 1996, II, 189)

Erre sem Blasis táncosai, sem Marie-Jean-Augustin Vestris, „a tánc istene” (le dieu de la danse) nem volt képes, Václav Nyizinszkij talán igen (vö. De Man 96).

A Hoffmann-elbeszélések vizsgálata során láthattuk, hogy *Az automaták* vagy *A homokember* párbeszédet folytat Kleist dolgozatával, az alábbi eszmefuttatás akár M... parkjában is elhangozhatott volna 1801 telén:

„[...] táncolni tudó BÁBUkat is lehetne készíteni, olyanokat, amelyek a belsejükbe rejtett óramű irányítására mozognának roppant függő és BÁJosan, s ezek a táncoló automaták akár az emberekkel közösen is bemutatathatnának mindenféle forgást-pörgést; az élő TÁNCOS megfogná a holt faBÁB-

TÁNCOSnőt, és vele együtt siklana-kanyarogna a parketten – el tudná viselni ezt a látványt akár egy percig is úgy, hogy ki ne lelne tőle a hideg borzadály? (Hoffmann 1996, 222)

C... úr – akárcsak Nathanael – el tudná viselni:

Ne úgy képzeljem a dolgot, mondta C... úr, mintha a gépész percről percre s mozdulatról mozdulatra egyenként húzná-vonná a BÁBU tagjait.

Megvan ugyanis, mondta, minden mozdulatnak a maga súlypontja; csak ezt a súlypontot kell a BÁBU testének belsejében vezérelni; a végtagok minden beavatkozás nélkül, közönséges ingák módján automatikusan engedelmeskednek. [...] A súlypont mozgásvonal, igaz nagyon egyszerű, s úgy hiszi, többnyire elsőrendű görbület, vagyis egyenes. Ha meg másodrendű, olyankor is legfőljebb csak ellipszis [...] Más szempontból viszont ez a vonal éppen hogy nagyon is titokzatos valami. Mert ez a vonal nem más, mint a *TÁNCOS lelkének az útja*, mely útra, ezt nem kétféle, hanem másként nem találhat rá a gépész, csak úgy ha behelyezi magát a MARIONETT súlypontjába, más szóval, *ha táncol* (Kleist 1996, II, 187).

Nemhogy borzadály lenne a BÁB és ember tánc,<sup>37</sup> de az embernek kellene tanulnia a MARIONETTektől, vagyis Kleist megfordította azoknak a Hoffmann által bírált gyakorlatát, akik automaták készítésével kívánták imitálni az emberit. A közös tánc leírása attól válik „nagyon is titokzatos”, hogy miközben a BÁB a gépész segítségével válik élettelen ingából a nehézkedésnek ellenálló tündérré (Elf), a TÁNCOS lelkének útját a BÁB súlypontjai irányítják. „A MARIONETTEk mozgása úgy vonatkozik az emberi mozgásra, hogy egyben annak ideális megvalósulási formáját jelöli ki: tulajdonképpen az emberi mozgást kellene helyettesítenie, anélkül azonban, hogy azt, mint vonatkoztatási rendszert megszüntetné” (Török 54). Időzzünk el egy pillanatra az *Elf* szónál, mely egyszerre jelent tündért és a tizenegyes számot. Talán erőszakos az a feltevés, hogy az Elf Kleist 1811-ben elkövetett kettős öngyilkosságával összefügg, mindenesetre a matematikai és geometriai metaforákkal ennyire telített szövegben mindenképpen jelentést kell tulajdonítanunk ennek a homonímiának. Ha felidézzük azt a töredéket, mely két nappal korábban jelent meg az *Abendblätter*-ben, mint *A marionettszínházról* első részlete, akkor az egyszerre tündér és szám MARIONETT az „emberek” azon ritka csoportjába lenne sorolható, akik a metaforákhoz és a képletekhez egyaránt értenek, egy 1805-ben Ernst von Pfuelhez írt levelében Kleist önmagát is ide sorolta: „Meg tudok oldani egy egyenletet és meg tudok írni egy verset; vajon nem ez az emberi képesség két véglete?” (Kleist II, 185, 307-308).

<sup>37</sup> 2005. április 2-án mutatták be a Budapest Bábszínházban, Alföldi Róbert rendezésében a *Sade márki 120 napja* című „perverz bábjáték”-ot, melyben BÁB és bábos egyaránt a színen tartózkodott.

A közös táncnál botrányosabb C... úrnak az kijelentése, melyet az elbeszélő kétségeit cáfolandó fogalmaz meg:

„Mondtam, hogy bármily káprázatosan képviselje paradoxona ügyét, azt azért nem hiteti el velem, hogy egy mechanikus BABU [Gliedermann] anatómiájában több BÁJ rejlik, mint az emberi testben [in dem Bau des menschlichen Körpers].

C... úr kijelentette, hogy az ember [Mensch] BÁJ dolgában a BÁBÚt nemhogy felülmúlja, de még csak föl sem éri. A holt materiával ebben csak egy ISTEN versenyezhet ” (Kleist 1996, II, 189).

Winckelmann számára a GRÁCIA csak az emberi alakot illeti meg (Winckelmann 1978, 79), Schillernél éppígy „a KELLEMM csak az emberi alakzat előjoga” (Schiller 73), Kleist elmozdulása akkor érhető tetten, amikor a GRÁCIA megmutatkozását az élettelen BÁBban és ISTENben fedezi föl, melyeket „emberi testéptítmény”-nek (*menschlicher Körperbau*) nevez (Kleist 1978, 480).<sup>38</sup> A szöveg rafináltan keveri a mensch(lich), (-)mann, Bau, Körper szavakat, vagyis nem állít fel oppozíciót az élettelen BÁB és az ember között: a MARIONETT is „emberalkat”, de olyan, amely kikezdi a felvilágosult humanizmus Ember-fogalmának érvényességét. A Venus által adományozott KELLEMM mitológémáját, mely nem kizárólagos előjoga a szépnak, de átszállhat a nem-szépre is, Kleist azáltal radikalizálja, hogy Schiller esztétikai államának táncát HALÁLTáncá és a nyomorékok táncává változtatja (vö. de Man 97):

Hallotta ön hírét, kérdezte, mivel némán, szemlesítve ültem, azoknak a mechanikai művésztáncoknak, amelyeket angol mesterek készítenek olyan szerencsétlenek számára, kiknek töből hiányzik a lába?

Azt mondtam, nem: soha ilyesmit nem láttam.

Kár, mondta C... úr, mert ha én most kijelentem önnek, hogy azok a szerencsétlenek a műlábakkal táncolnak, ön, már-már attól tartok, kételkedni fog a szavamban. – Pedig ha még csak táncolnának! Mozgáslehetőségeik tartománya, igaz, korlátozott, de ami ezt a tartományt meg nem haladja, azt olyan nyugalommal, könnyedséggel viszik végbe, s olyan BÁJjal, hogy az embernek, ha gondolkodó elme, elakad a lélegzete tőle” (Kleist 1996, II, 187-188).

Freud foglalkozik Hoffmann-értelmezésében azzal a kérdéssel, hogy mi lehet annak az oka, hogy egyes történetekben a test csonkolása kísértetiesen (unheimlich) hat, míg máshol a legkevésbé sem, és a különbség okát mindenekelőtt a szerzői viszonyban látja: a gúny feloldja a szorongást (Freud 1998, 80). Az elbeszélő C... úr eszmefuttatása után „tréfásan” (scherzend) jegyzi meg, hogy beszélgetőtársa emberére (Mann) talált a

<sup>38</sup> A magyar fordítás a „menschlicher Körperbau”-t *emberalkatként* adja vissza

művétagok készítőjében, mégsem gondolom, hogy a szöveg gúnyos lenne. „Csonkolt vétagok, egy levágott fej, a kartól elválasztott kézfej – mint egy Hauff-mesében, lábak, melyek mint A. Schaeffer említett könyvében [*Josef Monfort*] önállóan táncolnak, valóban mindennapi módon kísértetiesek” (Freud 1998, 76). A *Gliedermann* (‘tagolt ember’) éppúgy megelőlegezi a lacani tükör-stádiumot, mint a tükörben magát szemlélő fiú „tragédiája” (vö. Földényi 1999, 412):

„A *tükör-stádium* dráma, amelynek belső hatóereje az elégtelenségtől az eljövendő meglátásig szármal. Ez a dráma mozgósítja a térbeli azonosulás ámitásába esett alany fantáziáit, amelyek a darabjaira hullott test képétől totalitásának ama formájáig terjednek, amelyet **ORTOPEDIKUS**nak nevezek, s végül, az elidegenedett identitásnak ama magára öltött páncélzataiig, amely merev struktúrájával meghatározza majd az alany egész szellemi fejlődését” (Lacan 8).

A „parahumanitás” (Nikolchina) előzményeit már La Mettrie-nél megfigyelhetjük, aki összefüggéseket feltételez a levágás után még tovább mozgó polipkar és a paralitikus betegek azon hallucinációi között, hogy az amputáció után még időnként továbbra is érzik hiányzó vétagjukat – ezt nevezi *parenkimának* (La Mettrie 5, 28). „Sade igen jól ismerte La Mettrie »ember-gép« ötletét, melyből később kibontja a maga orgiasztikus vízióit, a Mozgás és a Természet fogalmaival élve. A pozitivistá, mechanikus materializmus koncepcióját Sade a maga századának filozófusainál fedezte fel, La Mettrie-nél, d’Holbach bárónál és ateista természetfilozófiájukban” (Acín 48). A csonkítások nem kerültek el Winckelmann képzetét sem, de ő Kleisttel ellentétben a művétagokat nem természetes **GRÁCIÁ**nak, hanem a pár évvel későbbi Schiller-szöveg táncmesterei **KELLEMÉ**hez hasonló minőségnek véli:

„A kezek mozgása, amely az arckifejezést kíséri, és általában a tartás éppoly természetes a régi szobrokon, mint az olyan embereknél, akik azt hiszik, hogy senki sem figyeli őket; bár kevés kéz maradt fenn, a karok irányán mégis látható, hogy a kéz mozgása természetes. Akik a hiányzó vagy csonka kezeket kiegészítik, sokszor olyan tartást adnak e tagoknak, mint amilyent az vesz föl, aki tükör előtt cicomázkodván minél hosszabban és gyakrabban akarja szépnek vélt kezét teljes világításban mutatni az őt szórakoztatóknak” (Winckelmann 1978, 82).

Lucia Ruprecht ezen a ponton – mégiscsak – félreérti Kleistet, mert azt írja, hogy „az ideált, jelen esetben a **MARIONETT**et, kísérteties [uncanny], diszfunkcionális hasonmás kísérti, mely művétagokkal táncol” (Ruprecht 19). Kleist **GRÁCIA**-fogalma éppenséggel akkor lép túl az unheimlich minőségén, amikor a **PROTÉZIS**t nevezi **BÁJ**osnak. Nem azért, mert gúnyos, mint azt Freud feltételezi, hanem mert egy másik világkép látóköréből figyel. A művétagokkal táncoló katonák éppolyan



KELLEMESEk, mint Cherry Darling (Rose Arianna McGowan), a féllábú sztriptízTÁNCOSnő, aki Robert Rodriguez 2007-ben bemutatott *Terrorbolygó* (Planet Terror) című filmjében gépfegyvert használ PROTÉZISként.<sup>39</sup>

Nietzsche a *Zarathustra* egyik részletében, mely *A megváltásról* címet viseli, az újszövetségi allúziók segítségével közelebb visz a Kleist-esszé adott részletének megértéséhez:

„Bizony mondom, BARÁTaim, úgy járok-kelek én az emberek között, akárha töredék-emberek és pusztá testrészek között!

Nincs szememben félelmetesebb, mint hogy romjaiban látom heverni az embert, szétszórva, mintha csak valami csatatérre avagy mészárszékbe tévedtem volna.

Hogyha pedig a mostról a valaha voltak felé rebben szemem: ott is mindétig ugyanazt látja: töredékeket és pusztá testrészeket és megannyi szörnyű véletlent – de sehol egy embert!” (Nietzsche 2000, 170).

Kleist számára azért lehetséges a bénát szépnek látni, mert nem veszítette el reményét az ISTENi KEGYELEMben. A szinoptikusok mindegyikénél olvashatunk Jézus bénát meggyógyító csodatételéről, ezúttal idézzük Máté Evangéliumát:

„Erre bákába szállt, átkelt a tavon és városába ment. Ott egy hordágyon fekvő bénát hoztak hozzá. Hitüket látva Jézus e szavakkal fordult a béhoz: »Bízzál, fiam, bocsánatot nyernek bűneid!« Néhány írástudó erre azt gondolta magában: »Ez káromkodik.« Jézus belelátott gondolataikba, ezért megkérdezte: »Miért gondoltok magatokban rosszat? Mi könnyebb, azt mondani, hogy bocsánatot nyernek bűneid, vagy azt, hogy kelj föl és járj? Tudjátok hát meg, hogy az Emberfiának van hatalma a földön a bűnök megbocsátására!« Ezzel a béhoz fordult: »Kelj föl, fogd ágadat és menj haza!« Az fölkel és hazament. Ennek láttára félelem fogta el a népet, és dicsőítette az ISTENt, hogy az embereknek ekkora hatalmat adott” (Máté 9:1-8).<sup>40</sup>

A béna meggyógyítása a bűnbocsánat lehetőségeként tűnik föl, mely Kleist esszéjének egyik legfontosabb teológiai kérdése, ezért idézi többször Mózes harmadik könyvét az ISTENi KEGYELEMnek, az ártatlanság paradicsomának elvesztéséről (Kleist 1996 II, 189, 192).

„Kleist számára a Bűnbeesés nem több és nem kevesebb, mint az ISTENhez való közelségként átértett spontaneitás HALÁLa. [...] A öntudat pusztá állapotát, minden morális konnotáció nélkül, tartja felelősnek a természetes KEGYELEM elvesztéséért; és ennek megfelel a KEGYELEMből való kihullást megelőző állapotnak a definíciója, amit *Paradies der Unschuld*-nak nevez. Világos, hogy Kleist ezen az öntudatlan spontaneitást érti, megintcsak mindenféle ehhez járuló morális felhang nélkül” (Graham 118-119).

<sup>39</sup> Cherry Darling fényképe a disszertáció címlapján látható

<sup>40</sup> A Bibliát magyarul a Szent István Társulat új katolikus fordításában, angolul az „Authorized King James Version”-fordításban idézem.

Az összefüggérendszer akkor teljeseedik ki igazán, ha bevonjuk az értelmezésbe Lord Byron 1822-ben megjelent *The Deformed Transformed*, Lukács Móric fordításában az *Elváltoztatott idomtalan* című drámáját. Kleist esszéjében az Angliában készített művétagok megemlékezésével egyértelműen utal a napóleoni háborúkra.<sup>41</sup> Paul Youngquist foucault-i ihletésű könyvében összekapcsolja Wellington orvosának, Guthrie-nek a napóleoni háborúk során kifejlesztett amputációs technikáját Byron születési rendellenességével, a dongalábbal (club foot), amely a költőt egész életére sántává tette (Youngquist 178-179). A rendes test (proper body) normalizáló<sup>42</sup> fogalmát próbára teszi Byron műcsizmája (prosthetic boots), ezt különösen a *The Deformed Transformed* olvasata mutatja meg. A drámát „rendszerint pszichológiai fogalmak alapján olvassák, mint a Doppelgänger útjairól való sötét meditációt”, bár „érdekesebb a kapcsolata Byron terápiás csizmájával, amelyben testet ölt a PROTÉZIS testi drámája” (Youngquist 188). A sötét szellem képében megjelenő Idegen a púpos Arnoldot megajándékozta azzal, hogy felöltheti Achilleus általa vágyott testét, vagyis a deformitás egy ideológiailag terhelt normához hasonlva nyer megváltást, de ezzel egyidőben az Idegen Arnold idomtalan testét ölti magára. „Az Idegen ellenáll annak a kulturális imperativusnak, mely Arnoldot arra kényszeríti, hogy fizikailag a normával azonosuljon” (Youngquist 189). A *deformed transformed* szóösszetétel értelmezéséhez ugyanakkor a *Biblia* angol fordítása is kínál megoldást. A *Teremtés* Könyvében az ember teremtésének leírásakor az angol fordítás a *form* igét használja: „God formed man of the dust of the ground” (Gen 2:7), és Pál rómaiakhoz írt levében tűnik föl a *transformed* igenév:

„Testvérek, ISTEN irgalmára kérlek benneteket: Adjátok testeteket élő, szent, ISTENnek tetsző áldozatul. Ez legyen szellemetek hódolata. Ne hasonuljatok [*conformed*] a világhoz, hanem gondolkodástokban megújulva alakuljatok át [*transformed*], hogy felismerjétek, mi az ISTEN akarata, mi a helyes, mi a kedves előtte és mi a tökéletes. A nekem adott kegyelem [*grace*] segítségével azt mondom mindegyiteknek: Senki ne becslje magát a kelleténél többre, hanem józanul gondolkodjatok, mindenki azt ISTENTől neki juttatott hit mértéke szerint (Rom 12:1-3).

<sup>41</sup> Kleist a napóleoni háborúk során kapcsolatba került Carl von Clausewitz-cel, *A háborúról* (Vom Kriege) című nagyhatású könyv szerzőjével (ld. Paret), akinek munkáját Foucault is ismerte, sőt magáénak vallotta azt a tételt, „amelynek értelmében »a háború a politika folytatása más eszközökkel« [...] a politika mindenekelőtt erőviszonyok, erők genealógiájának függvénye, igazsága pedig a »csatazajban« hallható meg” (Kriegel 60-61)

<sup>42</sup> A 19. század második felében a tánc és a betegség szövetsége kulturális stigmává válik (ld. Phelan, McCarren)

A keresztény ISTENi KEGYELEM (göttliche Gnade/ divine grace) és az antik GRÁCIA akkor válik azonossá, amikor mindkettő képes a transzformációra. Amikor nemcsak a *konformáció*, a világhoz való hasonulás, vagyis a normalizáció részesül bűnbocsánatban, de ennek *deformációja* is. Ekkor szavalhatja Kleist esszéjének *bukott* fiatalembere és a meggyógyított béna egyképpen Nietzsche *Zarathustrájának* sorait: „Nagyratörők nagylelkűsége a GRÁCIA. [...] Igen, emelkedettség embere, szép lesznel bizony még egykoron, és te magad fogsz szépségednek tükröt tartani” (Nietzsche 2000, 145-146).

Kleistet erősen foglalkoztatta ember és ISTEN hasonlósága és különbsége, az ember istenivé válásának lehetősége, „hogyan egy és ugyanazon ember miként tud ISTENi és nem-isteni módon létezni”, és „miként tudja *egyszerre* alul- és felülmúlni önmagát” (Földényi 1999, 185). Korántsem meglepő, hogy Kleist keresésének jellemzésére Földényi legalkalmasabbnak Michel Foucault szavait tekintette: „Az ismétlődés leplezi le az Azonos gyengeségét, amennyiben ez a Másikban nem képes tagadni és újralelni önmagát. Merő külsődlegességből és eredendőségből belső gyengeség lesz, a végesség hiánya, a negatív dadogása: a dialektika neurózisa” (idézi: Földényi 1999, 186). Ahhoz azonban, hogy rá lehessen találni az egységre és önazonosságra, a különbséget, ISTEN és ember nem-azonosságát is be kell látnia, ahogy ezt Kleist meg is teszi az *Amphitryon* hasonmásainak végletekig fokozott ellentétében:

„Hiszen, mint C... úr állítja a *MARIONETT*-dolgozatban, csakis egy új bűnbeesés képes semmissé tenni az első eredményét, a hasonlóság és különbözőség paradoxonát. E második bűnbeesés pedig nem más, mint a *HALÁL* és a *halandóság* megtapasztalása, anélkül, hogy az, aki elszenvedi, bármiféle megváltásban reménykedhetne. [...] A hasonlóság tapasztalata a *páratlanságával* azonos – a megkettőződés és megismételhetlenségével. Az egyszerűség és kivételesség súlya ettől *HALÁL*os Kleistnél” (Földényi 1999, 186).

Kleist *MARIONETT*je, akárcsak William Blake *Albion tánca* (The Dance of Albion, 1794) című akvarelljének alakja összhangba hozza a tánc extatikus örömet és Krisztus affirmációját. „Az extázis legmagasabb fokát teljesen kitárt, tenyérrel kifordított karok fejezik ki, melyet az egész test erős emelkedett mozdulata kísér.

Forrása sejtethetően a *Jerusalem*,<sup>43</sup> mivel Albion karjai a keresztre felfeszített Krisztust tükrözik: afirmációja Krisztus keresztségének felismerése. [...] a végtelen HALÁL táncát táncolja” (Bidman 36). Itt kulcsolódik egybe világunk kerékvonalának két ellentétes vége.

## 2.

### Az übermarionett-től a plasztikus balettig

„A színész eredete két nő balgatag hiúságában gyökerezik [...] Az ISTENI BAB figurája egyre kevesebb hívet vonzott, a nők pedig úgy hódítottak, mint a legújabb divat. S ahogy hanyatlott a BAB, és nyomultak előre a nők, akik helyette önmagukat mutogatták a színpadon, úgy jelent meg a Káosznak nevezett sötétebb szellem, nyomában pedig az elszabadult személyiség diadala.” (Gordon Craig)

#### 2.1. Firenze

Amikor Edward Gordon Craig 1907-ben Firenzébe költözött, Angliában már ismert színész volt. Mint az ünnepelt angol színésznő, Ellen Terry fia pályája hamar elindult, és a 20. század elejére már megvalósította az ebben a hagyományban rejlő lehetőségeket. A toszkán fővárosba új elképzelésekkel, nagyravágó színházelméleti és rendezői tervekkel érkezett, az angolszász világban mindig is vonzó célpont volt a „virágok városa”, a ködös északról és a tengerentúlról érkező értelmiség saját közösséget alkotott a reneszánsz emlékművek díszletei között.<sup>44</sup> A hely szellemiségét mindazonáltal nem tekintette a kor valamennyi gondolkodója osztatlanul ösztönzőnek, a német bölcselel Georg Simmel 1922-ben megjelent városesszéjében Firenze korlátaira figyelmeztetett, amikor éppúgy a HALÁL szelét érezte meg benne, mint jóval radikálisabb megnyilvánulások kíséretében az olasz futuristák:

„Firenze nem lehet kiindulópontunk olyan korszakban, amikor még egyszer mindent előről kezdenénk, s az élet forrásaihoz akarunk visszatérni, amikor a lélek zűrzavarából az egészen eredeti felé próbálunk fordulni. Firenze az egészen érett emberek szerencséje, akik elérték, ami lényeges az életben, vagy lemondtak róla, s most már csak formát akarnak keresni e rátaláláshoz vagy lemondáshoz” (Simmel 17).

<sup>43</sup> A *Jerusalem* (1804-1820) illusztrációinak részlete az *Albion imádja Krisztust* (Jer./76.) (ld. Raine 91, Blunt 33-35)

<sup>44</sup> Az „anglo-fiorentino” közösségről ld. Del Buono

Gordon Craig ugyan firenzei műhelyében megvalósította legnagyobb hatású elméleti vállalkozását, a *Mask* elnevezésű nemzetközi színházi folyóiratot,<sup>45</sup> de egész művészetében ott kísért a HALÁL közelsége. Erről tanúskodik legismertebb esszéje, az 1907-ben elkészült, majd a lapban 1908 tavaszán megjelent *A színész és az übermarionett* is: „a tavasziasnak, kivirágzásszerűnek tetsző HALÁL felfogásból – ebből a birodalomból, ebből az eszméből – hatalmas ihlető erő fakadhat” – írja. – „Az ÜBERMARIONETT nem verseng majd az étellel, hanem túllép rajta. Eszményképe nem a hús-vér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a HALÁL szépségét ölti magára, s közben eleven szellemet sugároz.” Az eszménykép valóra válását úgy képzelte el, hogy „az emberek ismét fellelik a szertartások ősi örömét. Ismét a Teremtést ünneplik majd – ismét a lét előtt hódolnak – és boldog, ISTENi könyörgéssel idézik meg a HALÁLT” (Craig 1994, 40-45). Az esszé mottójául választott idézetben Eleonora Duse úgy fogalmaz, hogy a színház megmentéséhez az összes színészt és színésznőt pestisnek kellene elpusztítania.

A futuristák, élükön Filippo Tommaso Marinettivel maguk is rombolni vágytak, hogy a múlt terhe alatt trespedő Olaszország művészetét megújítsák, de Gordon Craiggel ellentétben csak a hagyomány teljes elutasításában látták a jövő távlatait. Craig elméleteire – később látni fogjuk – meghatározó hatása volt a színháztörténet hagyományának; Marinetti 1909-ben a párizsi *Le Figaro* hasábjain közölt alapító kiáltványában a hagyomány megszakítását követelte: „Olaszországból repítjük világgá a felforgató és gyújtogató erőszakosságnak ezt a kiáltványát, mellyel ma megalapítjuk a *Futurizmust*, mert meg akarjuk szabadítani ezt az országot a professzorok, régészek, idegenvezetők és antikváriusok bűzös rákfénjétől. Itália már hosszú ideje az ócskaságok piaca. Meg akarjuk szabadítani őt a múzeumoktól, melyek mint megszámlálhatatlan temetők befedik az egész országot” (Marinetti 1962, 136-137). A hagyományörző Craig és a futurista Marinetti közötti szemléletbeli különbség ellenére

---

<sup>45</sup> A folyóirat első száma Londonban, Amsterdamban, Berlinben és Firenzében jelent meg, majd a második évtől már Moszkvában és Budapesten is. A Múzeum krt. 2.-ben Nágel Ottó terjesztette, feltehetőleg Craig és Hevesi Sándor BARÁTságának köszönhetően; de voltak előfizetői az Egyesült Államokban és Japánban is. A lap megszakításokkal 1908-1929-ig jelent meg. A Craig-filológia sokat foglalkozott a *Mask*ban közölt írások szerzőségének kérdésével: a két fő szerző Craig és titkárja, Dorothy Nevile Lees, a hölgy több nyelven beszélt, az olasz anyagokat ő fordította. A két szerző számos álnévet használt, gyakran Craig saját néven írt cikkeit erősítette meg valamelyikük álnéven. A későbbiekben mindenhol a feltüntetett szerzői álnévet zárójelben közlöm Craig neve után.

az angol gondolkodó hatása nyomon követhető Itália avantgárd művészeinek (Fortunato Deperónak, Enrico Prampolininek) a kiáltványaiban, színházi kísérleteiben. Útjaik időről időre keresztezik egymást. A *Mask* főszerkesztője maga folyamatosan bírálja a futuristákat, de figyelemmel kíséri tevékenységüket, így munkáik óhatatlanul visszahatnak elméleti fejtegetéseire.

## 2.2. F. T. Marinetti *Varieté színháza*

1913 októberében a firenzei *Lacerba* folyóirat hasábjain jelent meg Marinetti *A varieté színház* (Il teatro di Varietà) című kiáltványa, melyet Craig lapja három hónapon belül angol fordításban, értelmező tanulmány kíséretében közölt. A *Mask* avantgárdhoz fűződő viszonyában ez az esemény hozott először árnyalatnyi változást: a korábban kizárólag gúnyos hangvételű elutasítás helyett 1914-ben Craig érdemi vitát kezdeményezett a futuristákkal.<sup>46</sup>

A *Mask* előfizetői 1912 áprilisában olvashattak először az irányzatról, közvetlenül a *Meztelen nők a színpadon* című értékörző eszmefuttatás után következik *A futuristákról* írt közlemény. A Shakespeare-től kölcsönzött mottóval induló esszében Craig a legkisebb mértékben sem tanúskodik az avantgárd újításai iránti nyitottságról, és álláspontja, futuristákkal szembeni fenntartásai a későbbiekben is megmaradtak.<sup>47</sup> „Micsoda egy futurista? Ki tudja és ki tudná úgy elmagyarázni, hogy ne dühítsen fel bennünket, vagy ne aludjunk el tőle?” – kérdezi, majd így folytatja:

„a futuristák munkája undorító [abominable] művészet. [...] Signor Marinetti nemcsak nagy mennyiségű irodalmat jelentet meg, de tovább megy, és még számos képet is fest. Ezeket legutóbb Párizsban látták. \* Mindenki azt gondolta, hogy a »posztimpresszionisták«-nak nevezett korábbi csoport olyan megrázkódtatásban részesítette a »művészet világát«, ami sokáig eltart majd. De a futuristák megjelenése mindannyiukat sokkal jobban megdöbbenetett. [...] Miután Signor Marinetti beszédében azt mondta, hogy a Louvre összes képét és zseniális csodáját el kéne égetni, mert rosszak, egy kellemes úriember felállt és megkérdezte, hogy megnézte-e valaha a Louvre-ban lévő műveket. Mire Signor Marinetti megrúgosta. Felfordulás volt, kihívták a rendőrséget, és kiüritették a termet. [...] A futurista név **ÁLARC**, mely alatt a legkorszerűbb újítók közelednek rombolásuk nyitányához.” (Mask 1912. ápr., 277-279).

Az angol színész vissza-visszatérő gondolata, hogy a futurizmus a modern élet következménye és hű lenyomata, és elutasítása magának a modernségnek az elutasítása: „Aki kineveti őket, az a modern élet egész nevetséges építményén nevet. Aki bírálja

<sup>46</sup> Craig és Marinetti viszonyáról ld. Lia Lapini: *Edward Gordon Craig nel teatro italiano fra tradizione e avanguardia*, in: *Isola* 111-130.

<sup>47</sup> Megemlíthető viszont, hogy Walt Whitman, az egyetlen költő, akit az olasz futuristák is tiszteltek, Craigre is hatással volt, már a *Mask* legelső számának indító lapjain is található az amerikai költőtől választott idézet, az 1911 júliusi szám pedig két költeménye mellett fényképet is közölt róla.

őket, annak először a modern művelődést kell bírálnia: röviden szólva, ha a futuristák kárhoztatandóak [damnable]... és azok..., akkor a modern élet is kárhoztatandó. [...] A futuristák megmutatták azt a külső világot, melyben élünk... ezért gyűlöljük őket... természetesen” (uo., 279-280). A futuristák bemutatását ígérő esszé így időnként önmaga paródiájába fordul: ostorozza az új divat híveit, akik, ha magukra néznének, látnák, hogy micsoda „majmok”; a sorok szerzője legszívesebben visszamenekülne házába az utcákon minden oldalról körülvevő visító zajok, a „pokol kürtjei” és a „sátáni kórus” elől. Az esszét keretbe foglalja a kánonok kánonja, a mottóhoz visszatérve a *Lear királyból* idézett hosszabb részlettel zárul. Az áprilisi szám végén Craig a szerkesztői jegyzetben még egyszer megragadja az alkalmat, hogy az olasz futurizmus által a művészetbe beemelt új élet veszélyeire felhívja az olvasók figyelmét, és közöl néhány anekdotát Marinetti különös viselkedéséről. Az 1912 júliusi kiadványban újra az utolsó oldalakat kitöltő szerkesztői jegyzetben tesz említést az irányzatról, *A futuristák melléfogása* címmel, ezúttal a futurista festészetről – és törekvéséről, hogy a mozgást mutassa meg a vásznon – fejt ki véleményét, melyet egy feltehetően saját készítésű karikatúrával is illusztrál (Mask 1912. jún., 89). Gondolatmenetének lényege, hogy a futurista festők a lehetetlenre vállalkoztak, mert a mozgás a színművészet „tulajdona” (property). „Valami több-mint-futurista hamarosan azzal fog előállni, hogy hangot tud adni a képeknek” – írja, de ezt ma már nehéz abszurd ötletnek tekinteni, hiszen némi gondolkodás elég volna ahhoz, hogy gúnyként puffogatott ötleteinek megvalósulására példákat hozzunk a 20. század művészetéből. A kritikus és az irányzat viszonya több példával szolgál arra – ahogy ezt később látni fogjuk –, hogy a futuristák Craig bíráló megjegyzéseierért, parodizáló túlzásaiért úgy vettek elégtételt, hogy azokat magukévá téve túlozták el. E szerkesztői jegyzet végül Leonardóra és Severinire, mint igazi mesterekre hivatkozik: „ezek a mesterek fognak tovább élni és ők az igazi futuristák, modern olasz társaik, akik futuristáknak nevezik magukat, máris halottak, és nem is tudnak róla” (uo., 90). Ezzel a gondolattal éppen ahhoz a korban közkeletű állásponthez csatlakozott, mely a halhatatlan remekművek örökérvényűségének hangoztatásával gerjesztette föl a futuristák rombolásvágyát. A periodika 1913 júniusi és októberi számában Craig hasonlóan kritikus nézőpontból egy másik avantgárd irányzat, a kubizmus „leleplezésére” is vállalkozott. Az elsősorban képzőművészetben teret hódító stílusirányt illetően meggyőződése volt, hogy korántsem olyan eredeti, ahogy azt művelői hirdetik, sőt „a kubizmus legalább olyan régi, mint a piramisok” (Mask 1913. okt., 97). A *Leleplezett kubizmus* című írást bevezetőül szánta Albrecht Dürernek az

emberi test arányairól készített nagyszabású, illusztrált könyvből idézett részlethez, mely – szerinte – az említett „újítókat” majd négyszáz évvel megelőzte. A kubisták hagyománykezelésének legfőbb ismervét, a részek feldarabolását és rendetlenségét nem művészetnek, de katasztrófának ítélte.

Marinetti következő évben megjelent színházi kiáltványának már a legelső sora olvasható Gordon Caignek adott burkolt válaszként is, ugyanis éppúgy undorítónak (schifo) nevezi a múltból táplálkozó kortárs színházat, ahogy korábban Craig az olasz futuristák művészetét nevezte.<sup>48</sup> „A varieté színháznak, mely velünk született az elektromosságból, szerencsére semmilyen hagyománya nincs, nincsenek mesterei és dogmái, a sebes újdonságból táplálja magát” – fogalmazott némileg elbizakodottan „a futurizmus trombitája”.<sup>49</sup> A varieté színház magára akarta irányítani a közönség figyelmét, és szórakoztatni mulatságok, erotikus izgatások és képzeletbeli csodák bemutatásával; az idegekre kívánt hatni, azt a „futurista nagyszerűséget” (meraviglioso futurista) kifejezni, amit a modern mechanizmus kelt: „1) erőteljes torzképek; 2) a röhej mélységei; 3) megfoghatatlan és finom irónia; 4) meghökkentő és határozott jelképek; 5) a korlátlan jókedv áradata; 6) mély párhuzamok az emberek, az állatvilág, a növényvilág és a gépek világa között” (Marinetti 1960/2, 258). A fény, a hang, a zaj, a beszéd új jelentéseit az örület határáig akarta fokozni; az esztétikai minőségeket lerombolni; egyidőben vonultatni fel zsonglőröket, TÁNCOSokat, tornászokat és egy műlovarátarsulatot; japán akrobatamutatóványokat és egy néger izompacsirta őrjöngését, elefántokat, fókákat, kutyákat és madarakat; birkózást, bokszmérkőzést és a leggyönyörűbb nőket. A varieté színház „az érzéki vágyat a közösülés természetes funkciójának szintjére alacsonyítja [...] a villanyfény erőszakosan csillog a hamis ékszereken, és persze fölünyesen legyőzi a gyenge és dekadens holdfényt” (261).

Marinetti be kívánta vonni a közönséget az előadásba, hogy a cselekmény egyidőben folyjon a színpadon, a páholyokban és a zenekari árookban: például a nézők szakítsák félbe az énekesnőt, és kényszerítsék arra, hogy ANARCHISTA beszédet tartson vagy trágár kifejezésekkel inzultálják a színésznőket. Az estek (serate) szervezői számára ötletekkel szolgált a kellő nézői aktivitás elérése érdekében: kenjék be a székeket ragasztóval, hogy szétszakadjon a ruhájuk, vagy adják el ugyanazt a ülőhelyet tíz különböző nézőnek, vagy csalogassanak be ingyen jeggyel olyan hölgyeket és

<sup>48</sup> A kiáltvány olaszul: Marinetti 1960, vol 2., 257-265.; angol fordítás: Mask 1914. jan., 188-193.

<sup>49</sup> A kifejezés Czobor Ágnesztől származik: Czobor 15.



úriembereket, akik kiszámíthatóan felháborodnak majd az obszcenitáson és meztelenkedésen, esetleg szórjanak a nézőtérre hintőport, hogy a közönség elkezdjen tüsszögni. A varieté színház műsorának lényege a halhatatlan remekművekkel szembeni tiszteletlenség, egy Beethoven-szimfóniát az utolsó hangjeggyel kezdve visszafelé ad elő,<sup>50</sup> egyetlen jelenetben bemutatja Shakespeare összes műveit, vagy alkalomadtán szappannal keni be a színpadot, hogy az *Ernani* legtragikusabb jelenetében neveltséges zűrzavar keletkezzen. A kiáltvány olasz szövege jellegzetes marinettis prózával zárul (az angol fordításból ez hiányzik), mely a „hangversenyterem = ventillátor” jelszavának szellemében számtani jelekkel, értelmetlen hangutánzó szavakkal idézi meg a varieté színház hangulatát.

Philippe Monnier a 18. századi velencei *commedia dell'arte*-ről szóló írásában, melyet a *Mask* még 1911-ben közölt, összefoglalta a műfaj egy jellegzetes előadásának cselekményét, ez sokban emlékeztet a Marinetti-féle varieté színház látványvilágára:

„Gratiano megjelenik egy kakast tartva, Burattino láncra vert majommal és egy medve hátán lévő gyerekekkel, aki egy oroszánt vezet. Harlequin, kovácsszerszámmal a kezében, kihúzza Pantallon négy fogát. [...] Piruettek, szellemes beszélőségek, zene, tánc, rángatózások, akrobata mutatványok, grimaszok és némajáték, PANTOMIM és dráma, nevetés és mennydörgés zaja következtek gyors egymásutánban. Futottak, ugráltak, bukfencet hánytak, és lármáztak, és a darab úgy ment, mint a villám... recsegett és szikrázott, és aztán elhalt és eltűnt. Az egész testük egyszerre mozgott. Kezüik és ujjaik, gesztusaik szinte beszéltek.” (Mask 1911. jan., 104-105).

Marinetti tehát nem tudott olyan mértékben elszakadni a hagyománytól, ahogy azt kiáltványa elején meghirdette, a varieté színház újszerűsége talán abban kereshető, hogy a *commedia dell'arte* műfajában is már fellelhető szórakoztató sokszínűséget és változatos zűrzavart a modern élet jellegzetes fejleményeivel: a sebességgel, a gépekkel, a villannyal, a zajokkal és a mozgóképpel kívánta a végtelenségig fokozni; a nagyvárosi éjszaka színhelyeit, a kaszinót, a bordélyházat, a kabarét, a revüt egyesíteni akarta a cirkusszal, és mindezt a „nagybetűvel írt Művészet” színházaival azonos szintre emelni. Gordon Craig „furcsán komornak” (*queer grim*) nevezte a kiáltványt, és pontról pontra megjegyzéseket fűzött Marinetti írásához, a korábban idézett bírálatokkal szemben ezúttal sokkal tárgyilagosabb hangnemben (Mask 1914. jan., 194-200). Maga is bölcselekszik a „komolyság” fogalmáról, melyet a futuristák meg akartak semmisíteni. A

<sup>50</sup> A manipuláció e technikáit Bartók is ismerte, de nem emelte kompozíciós eszközközzé: „Inkább mint furcsaságot kell megemlítenem azt, hogy a gramofon segítségével bármely fölvett zenét visszafelé is meg lehet hallgatni.” – írta 1937-ben – „Ez sokszor egészen sajátos módon hat” (idézi: Vályi Gábor); Bangha Béla 1923-ban a természeti rendellenességek kérdését tárgyalva jegyezte meg: előfordul, hogy a „fonográf tisztábban »hall« mint a fül s a gramofon sokszor szebben énekel mint az ember” (Bangha 160); Gordon Craig viszont ellenérzését fejezi ki a gramofonnal szemben: csak nyáron a kert távoli messzeségéből tudta élvezni, de nem volt hajlandó közel engedni magához (Mask 1927. okt., 151)

kiáltványt illetően úgy gondolja, Marinetti nem tett mást, mint „leírt” egy olyan már nagyon régen létező színházat, ahová „»komoly« férfiak soha nem járnak” (uo., 195). A eszményi színház megszületésének egyetlen megoldásaként újra felhívja olvasói figyelmét ÜBERMARIONETTjére, akinek a színészek át kell hogy adják helyüket a színházművészet szentélyében, mert

„nincs méltatlanabb látvány, mint amikor férfiakat és nőket szabadjára engednek egy emelvényen, hadd tárják fel leplezetlenül azt, amit a művészek legfőljebb lefátyolozva hajlandók megmutatni, abban a formában, amelyet értelmük létrehozott. Könnyű kitalálni, miképpen lehetett rávenni az embert, hogy elfoglalja az addig csak az állatok részére fenntartott helyet” (Craig 1994, 36).

### 2.3. Gordon Craig és az übermanrionett

A *Mask* az 1911-es esztendő számaina a *commedia dell'arte* műfajának szentelte. Craig (John Semar) *A commedia dell'arte vagy hivatásos komédia* (The *Commedia dell'arte* or Professional Comedy) című bevezetőjében a műfaj legfőbb sajátosságának a rögtönzést nevezte, hiszen „Pierrot és Columbine és Pulcinella számára az írott darab abszurd dolog és ráadásul halott dolog” (Mask, 1911. jan., 99). Az 1911 áprilisi szám közli Michele Scherillo írását Théophile Gautier *Fracasse kapitány* (Le Capitaine Fracasse, 1863) című színészregényéről és Evaristo Gherardi írását az *Itáliai színházról*.<sup>51</sup> Gherardi, aki a 18. század első felének ismert velencei Arlecchinója volt, az olasz színészek egyediségének tartotta, hogy semmit sem tanultak meg szóról szóra, hanem rögtönöztek, mert „a betanult szöveg visszhang” (Mask, 1911. ápr., 169). Júliusban a lap két *commedia dell'arte* szövegével ismertette meg olvasóit: *A négy holdkórossal* (The Four Lunatics. A Scenario of the *Commedia dell'arte*) ismeretlen szerzőtől és Carlo Gozzi *Improvizációjával*. Mindkét mű összefüggő prózai szöveg, nincsenek bennük megírt párbeszéddek, csak a szereplők nevei és minden jelenet tartalmi összefoglalója, vagyis teljes mértékben teret adnak a színészek rögtönzésének (Mask, 1911. júl., 116-123).

„A *commedia dell'arte* mindenekelőtt a színészek munkája volt, akik megalkotói és értelmezői voltak saját szerepüknek. Azt a szerepet választották, amelyiket magukhoz legmegfelelőbbnek tartottak és amellyel azonosulni tudtak oly módon, hogy a dráma alkalmazkodott hozzájuk és nem ők a drámához. Megtartották azt a nevet, amivel már kezdetben elnyerték a közönség tetszését, és a szövegtől elszakadva a színpadi név a színészek keresztnéve volt. [...] Még a magánéletükben, a hercegekkel és titkárokkal folytatott levelezésükben is a színpadi nevet használták, időnként önmagában, időnként saját családnevüket hozzátéve” (Mask 1911. jan., 115).

<sup>51</sup> Mask, 1911. ápr., 149-160., 164-171.; Gautier regényét, mint a valóság és fikció, a színész és a játszott karakter közötti átmenet igen érdekes példáját Genette is elemezte *metalepszisről* írt könyvében (Ld. Genette 33-43.)

Öltözködésükben, dialektusukban, jellegzetes grimaszaikban tehát az életben is ugyanazok a karakterek maradtak, akik a színpadon voltak, vagy megfordítva a színpadon is önmagukat játszották, ezért „a commedia dell’artéból hiányzott a változatosság és a színészek MARIONETTé váltak. Egy szép napon a hús-vér színészekre valóban nem lett többé szükség, és BÁBokkal helyettesítették őket” (uo.). A színháztörténetben ez az esemény többször ismételte magát, de az évszázadok során arra is volt példa, hogy a feleslegessé vált színészek a csendes beletörődés helyett hisztériás lázadást szítottak. Az 1929-ben megjelent *MARIONETTjátékok gyűjteményének* bevezetőjében Paul McPharlin felidézi a 17. századi London színházi életének egyik botrányát: 1662-ben költözött be a londoni Covent Garden negyedbe az első utcai MARIONETTszínház, és alig tíz év leforgása alatt olyan népszerűvé vált a műfaj, hogy a Dorset Garden Theatre színészei – veszélyeztetve érezve állásukat – petíciót küldtek a királyhoz, melyben követelték, hogy zárják be a MARIONETTszínházakat, különösen azokat, amelyek közel vannak az ő színházukhoz. Gordon Craig fellépését követően pedig a 20. század elején a Broadway és a Shaftsbury Avenue színészei tettek feljelentést az ÜBERMARIONETT megálmódója ellen (Vö. McPharlin 5, 30).<sup>52</sup>

A *Mask* hatalmas anyagából kiragadott fenti történeti folyamat igen elgondolkodtató, mert magyarázattal szolgálhat arra, hogy Craig – miközben a commedia dell’arté-ban követendő példának tekintette a rögtönözést – mégis afelé a MARIONETTszínház felé fordult, amely a commedia dell’arte hanyatlásának volt tünete. A *színész és az übermarionett* szerzője a személyiség túltengését diagnosztizálta, mely történetileg igazolhatóan egy idő után átadja helyét a beBÁBozódásnak; ő azonban éppen ez ellen a BÁB ellen emeli fel hangját: elutasítja a korlátozott és kiszámítható elemekből építkező „személyiségeket”, velük szemben az (ÜBER)MARIONETT közvetítő közegként működő test,

<sup>52</sup> Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című esszéje is olvasható az 1810-es berlini színházi élet kritikájaként, egyesek „a berlini BALETT nagytekintélyű igazgatója, August Wilhelm Iffland ellen írt szatíráként olvasták. Az *Abendblätter* polemikus hangvételű színházkritikáinak – amelyeket csaknem kizárólag Kleist írt – az lett az eredménye, hogy Iffland 1810 decemberében betiltatta a színházkritikai rovatot” (Dózsai 59)

„a színész helyét elfoglaló élettelen alak. [...] Ha valaki papírra vet egy **BÁB**figurát, merev és komikus valamit rajzol. Az ilyen ember még csak nem is sejti, mit rejt magában az eszme, amelyet most **MARIONETT**nek nevezünk. Az arc komolyságát, a test nyugalmát összetéveszti a szintiszta együgyűséggel és a torz szögleletességgel. [...] A **MARIONETT**ben több van felvillanó géniusznál és több a közszemlére kirakott személyiség ríktó csillogásánál” (Craig 1994, 42-43).

Craig (Aldolf Furst) arra is felhívta a figyelmet a *Mask* lapjain, hogy az angliai puritánok 1642-ben és 1647-ben hozott színházi rendeletei (az első felfüggesztette a színházak működését, a második betiltotta) nem vonatkoztak a **MARIONETT**színházakra, mert „inkább az emberi test színpadra állítását, mint egy dráma pusztá előadását” ellenezték (Mask 1909. márc., 75).

A *Mask* köteteiben számos tanulmány, esszé és illusztráció foglalkozik a **BÁB**okkal – az ókortól a modern időkig, Spanyolországtól Olaszország számos városán, Franciaországon és Németországon át Angliáig, sőt éppen ekkora hangsúlyal mutatja be az ázsiai hagyományt, Kína, Japán és Jáva **BÁB**szertartásait. Kiemelkedő Pietro Cocoluto Ferrigni („Yorick”) *A bábok története* (La storia dei burattini) című monográfiája, amely 1902-ben jelent meg Firenzében, és a *Mask* részletekben, angol fordításban több évig közölte. Gordon Craig vissza-visszatérően hangsúlyozza, hogy az általa megálmodott **ÜBERMARIONETT** „a régi templomok kőszobrainak leszármazottja, mára pedig valamilyen elfajzott **ISTEN**ség lett belőle” (Craig 1994, 42). Annak a **BÁB**nak a története, amely méltó versenytársa a modern színészeknek, szemléletesen kibontakozik Gordon Craig (Adolf Furst) 1909 márciusi *Jegyzetéből* (A Note on **MARIONETT**es). Craig hangsúlyozza azt a 19. században előtérbe kerülő szemléletet, amely a színházat ősi vallási szertartásokból eredeztette, és ebben a történetben igyekszik elhelyezni a **MARIONETT**színházat is. Charles Magnin 1839-ben megjelent könyve, *A modern színház eredete* (Les Origines du Théâtre Moderne) már Nietzsche nagyhatású tragédia-felfogását előlegezte. Craig írása is Magninre hivatkozik, „aki Hérodotoszt és más antik írókat idéz arról, hogy a **MARIONETT**ek azokból a csuklós szobrokból származnak, amelyeket a Bacchus-ünnepeken az egyiptomi nők hordtak faluról falura; és Jupiter Ammonból, akit a körmenetben nyolc pap hordott a vállán” (Mask 1909. márc., 74). A másik hivatkozási pont Bernardino Baldi **MARIONETT**ekről írt könyve 1589-ből, ahol olvashatunk

olyan antik görög szobrokról, amelyeket higanyos szerkezettel vagy mágnessel mozgattak. Ebből kiindulva Craig nem tartja lehetetlennek, hogy a zsinórok segítségével vagy alulról mozgatott **BÁB**ok helyett újra lehetségessé válik az önműködő szobor megjelenése. „Manapság az egészet egy ember irányítja, de nem lehetséges-e, hogy valamikor a jövőben olyan nagy mechanikai tökéletességre vihetjük ezeket a kis figurákat, hogy nem lesz szükségük az embergép, az ember segítségére?” – teszi fel a kérdést a történeti példákat a jövőbe vetítve (74). A középkori Madonnák és feszületek mind a szertartás részévé avatott „idolok”, miként a firenzei húsvéti ünnepség látványossága, a mechanikus galamb. Ami Craig gondolkodásában alapvetően megkülönbözteti ezeket a „**MARIONETT**eket” a vásári komédiások ripacskodásától, az a passzivitás, az engedelmisség és a fogékonyság, ezek „olyan értékes anyaggá teszik a **MARIONETT**et a színház művésze számára, mely lehetővé teszi azt, ami az élő színész testének élő anyagával lehetetlen, ...műalkotást hozni létre” (73). Ugyanezt fogalmazza meg *A színész és az übermarionett* is a színészekhez fordulva:

„amennyiben testét géppé vagy valamilyen holt anyaggá, például agyaggá változtathatná, és ha ez az anyag az ön színpadi jelenlétének minden egyes pillanatában s minden megmozdulásában engedelmeskedne akarátának, [...] lényre belső tartalmaiból valóban műalkotás születhetnék” (Craig 1994, 39).

Az **ÜBERMARIONETT** fogalmának célképzete tehát nem feltétlenül az ember **BÁB**bal történő helyettesítése, hanem az, hogy az ember elérhesse a **MARIONETT** tökéletességét. Az ember képessége önmaga felülmúlására (az „über”-ségre) a természet megerősökölésétől várható csupán, hiszen „az emberi test természeténél fogva alkalmatlan rá, hogy a művészet anyagául szolgáljon” (36).

*A színész és az übermarionett* (The Actor and the Übermarionette) 1908 áprilisában látott napvilágot, az esszé indításakor Craig – maga is színész – a színészi mesterséget igyekszik elhelyezni a művészetek között, arra vállalkozik, hogy megtalálja azt a színészetben, ami a zene, a festészet, az irodalom és az építészet rangjára emelheti.

A legfőbb akadály a test esetlegessége:

„A művészet szöges ellentétben áll a zűrzavarral, márpedig a zűrzavart a véletlenek egymásra halmozása idézi elő. Művészet csak tudatos tervezésből születhet. Ezért nyilvánvaló: ha műalkotást akarunk létrehozni, csak olyan anyagokkal dolgozhatunk, amelyekkel teljesen biztonságosan lehet számolni. Márpedig az ember nem ilyen anyag. [...] az ember személye maga a bizonyosság rá, hogy mint *anyag* a színház számára értéktelen. A modern színházban, amelyben férfiak és nők saját testüket használják *anyagként*, minden, amit látunk merőben esetleges. A színész testi cselekvései, arckifejezése, beszédének

hangzása, mind ki vannak szolgáltatva érzelmei széljárásának. [...] az érzélem *birtokba veszi*, s kedve szerint ragadja testét ide-oda; engedelmes BÁBbá változtatja, ő pedig mintegy lázálomban vagy mintha elméje elborult volna, tévetegeten imbolyog” (35).

A színésznek érzelmei helyett értelme BÁBjává kell válnia, ez a „mechanikus tökély” (38) záloga.

Figyelemre méltó Craig esszéjének az a részlete, amelyben egy színész, egy zenész és egy festő beszélget a művészet mibenlétéről. A művészetek összehasonlító vizsgálatában kezdeményező szerep tulajdonítható neki, bár tisztában volt vele, hogy a művészek kitalált beszélgetése „merőben szokatlan dolog, mivel a szellemi egocentrizmus, az ostobaságnak e legmagasabb formája, számos művészt rekeszt egy meglehetősen szűk, szögletes dobozába” (38). Craig úgy gondolta, a színházművészet megújulásának

„azzal kellene kezdődnie, hogy a színház száműzi köréből a megszemélyesítést, a természet reprodukálásának gondolatát [...]; ez ugyanis háromezer esetben eggyel szemben azt jelenti, hogy a színpadon túlzott gesztusok, elhamarkodott mimika, bömbölő beszéd és szemkápráztató látványosság uralkodnak el, abban a zabolátlan és hívságos meggyőződésben, hogy ily módon életszerűség bővíthető oda” (Craig 1994, 40-41).

Már Gordon Caignél is megvannak ennek a szemléletmódnak a hivatkozott előzményei: Flaubert, Charles Lamb, William Hazlitt vagy Dante – persze tisztában volt vele, hogy a színészi mesterség a személyiség szempontjából eltér más művészetektől, mert a színész az alkotásban – mely ez esetben egyszerre folyamat és eredmény – mindvégig jelen van: „Flaubert mindenekelőtt az irodalomra gondol, ám ha ilyen engesztelhetetlenül vélekedik az író felől, aki félig elfedve áll műve mögött, és akit soha nem látunk a maga személyes valójában, milyen hajthatatlanul tiltakozhatott a színész tényleges megjelenése ellen, lett légyen az akár személyiség, akár nem” (41). Craig érvelése nem teljesen pontos, hiszen Flaubert színműveket is írt. Az esszé művészetek párbeszédét bemutató részének nagyon szemléletes példázata a festészet és a fényképezés viszonya. A festő azt mondja a színésznek, bizonyos szempontból irigyli mesterségét, mert talán a színházban lehetséges még visszafordítani azt a folyamatot, ami a szépművészetekben már visszafordíthatatlan: Gordon Craig azt sugallja, hogy a színháznak a fényképi reprodukció helyett újra fel kellene fedeznie a festészetet. „Számomra semmilyen élvezetet nem szerez” – írja – „ha a fényképész buzgalomával versenghetek, és most is, a jövőben is azon leszek, hogy olyan művészethez jussak, mely szöges ellentétje a közvetlenül érzékelt életnek” (40). A felvonultatott tekintélyek gondolatainak összegzéseként pedig kijelenti, hogy „e férfiak helytelenek ítélik, hogy

az élő személy belépjen a képkeretbe és saját vásznán önmagát ábrázolja” (41). A festményen, illetve a fényképen megjelenő „személyiség” valóságának különbsége olykor morális kérdések megválaszolását is szükségessé teszi. Arthur C. Danto elevenítette föl Robert Mapplethorpe-ról írt könyvében a *Rosie* címet viselő fénykép körüli vitákat, és hogy Mapplethorpe hívei a pedofília vádját azzal igyekeztek elhárítani, hogy Bellini *Madonna és a gyermek ajándékot vesz át* című festményén is meztelen gyermek látható. Danto viszont jól látja, hogy „egy portré esetében az adott személy ténylegesen jelen van a kép elkészítésekor. Nem biztos, hogy Bellini modellt használt, de fényképezés esetén a modellnek nincs megfelelő alternatívája” (Danto 41). A színház ezen paradoxona foglalkoztatta Gordon Craiget, nevezetesen az, hogy hogyan válhatna a színészi játék „festménnyé”, annak ellenére, hogy a valóságos személyek jelenléte megkerülhetetlen. *A színész és az übermarionett* szerzője nem lát más megoldást a személyiség eltüntetésére, mint a **BÁB**színházat: „én meg akarom tisztítani a színpadot VALAMENNYI színésztől és színésznőtől, mert a színházművészet csak ezáltal születhet újjá [...] A színésznek tehát el kell tűnnie, s helyét élettelen alak foglalja el, akit – amíg jobb nevet nem vív ki magának – **ÜBERMARIONETT**nek hívhatunk” (Craig 1994, 41-42). Cindy Sherman megkínzott és megcsonkított Barbie babái, bár valóságos modelljei a fényképeknek, megörökítésük és kiállításuk nem vonja a művészt büntetőjogi felelősség alá. Félreértés ne essék, Craig hangsúlyozza, hogy **ÜBERMARIONETT**je a **BÁB**ot felülmúló **BÁB**: a vallási szertartások jelképeinek, a fa- és kőszobroknak, annak a hagyománynak a folytatói, melyről fentebb Adolf Furst álnéven írt – ez a **BÁB** képes lehet visszavezetni a színházat vallási gyökereihez, és a néma engedelmesség összhangban van Craig szándékával is, hogy a színházművészet fő tevékenységévé a rendezést avassa.

#### 2.4. Fortunato Depero *Plasztikus balettje*

Az olasz futurizmus sokoldalú képviselője, Fortunato Depero művészete első korszakában nagy odaadással foglalkozott a játékszerekkel, **BÁB**okkal, meghatározó élmény alkotásaiban a mesék varázslatos világa, a gyermeki ártatlanság és **VIDÁMSÁG** keresése. Ez a keresés jellemzi az első megvalósult színpadi művét,

az 1918-ban Rómában bemutatott *Plasztikus baletteket* (Balli plastici) előkészítő kísérleteket, vázlatokat, festményeket és kiáltványokat. Munkájára nyilvánvaló hatással volt mestere, Giacomo Balla, különösen *Nyomatógép* (Macchina tipografica) című mechanikus mozdulatokra épülő előadása 1914-ből, illetve Marinetti 1917-es kiáltványa, *A futurista tánc* (La danza futurista) – az irányzat képviselői közül azonban ő az első, akit komolyan elkezdett foglalkoztatni a MARIONETTszínház. 1917-ben Gilbert Clavellel látta a Léonide Massine rendezte kiállítását a Teatro Costanzi előcsarnokában, amelyen többek között De Chirico, Picasso, Léger és Braque az emberi test mértani arányait újraértelmező képei szerepeltek (Fagiolo dell’Arco 1988, 72). A kutatók véleménye megoszlik arra vonatkozóan, hogy Gordon Craig ÜBERMARIONETT-elmélete közvetlen hatással volt-e Depero színházi elveire vagy egyszerűen csak mindketten részesei voltak egy olyan szellemi áramlatnak, amely a korai avantgárd színházi kísérletek jelentős részét befolyásolta.<sup>53</sup> A hasonlóságok mellett alapvető különbségek is megfigyelhetők a két alkotó szemléletmódjában.

Depero – miközben Craighez hasonlóan elmélyedt az ember és a BÁB, az ember és a gép felcserélhetőségének kérdésében – éppen a felé a MARIONETT felé fordult figyelme, amelyet a *Mask* főszerkesztője mélységesen elítélt, amikor azt írta híres esszéjében:

„Ha a BÁBot szóba hozzuk, a legtöbb férfiből és nőből vihogást csalunk elő. Azonnal a drótok jutnak eszükbe, a merev kezek, a hirtelen, szaggatott mozgás; »jópofa kis BÁBU« – mondják. De hadd mondjak nekik én is néhány szót ezekről a BÁBokról. Hadd ismétljem meg, hogy a Képek nagy és előkelő családjának leszármazottai ők, s ezeket a képeket valaha valóban »ISTEN képére« teremették” (Craig 1994, 44.).

Depero közeli BARÁTja, az ezoterikus Gilbert Clavel, akivel Caprin közösen dolgoztak a *Plasztikus balettek* előkészítésén, maga is az antik egyiptomi mozgó szobrokban kereste a MARIONETT őst, Depero figyelme mégis a bohóctréfák felé fordult (vö. Campanini 309). Nem volt ez szöges ellentéte Gordon Craig ÜBERMARIONETTjének, hiszen Depero is vonzódott az elvont

---

<sup>53</sup> Craig esszéje 1908-ban Firenzében jelent meg, így – bár olasz fordításban először csak 1919-ben látott napvilágot – ismerhették az olasz futuristák (az első olasz fordítást – „L’attore e la supermarionetta – Paolo Emilio Giusti munkáját, a *La Ronda* folyóirat közölte); mind RoseLee Goldberg, mind Leonetta Bentivoglio, mind Giovanni Attolini alapvetőnek tekintik Craig hatását a futurizmus esztétikájában (Ld. Goldberg 22; Bentivoglio 143; Attolini 94-99)



METAFIZIKUS jelentésekhez és a mágiához, de a hangsúly nála a játékra helyeződött. Az általa megálmodott „szerkezetek ártatlansága és játékosága biztosította, hogy inkább csodálatot, megdöbbenést, bűvöletet és örömet okozzanak, ne pedig félelmet és undort” (Berghaus 296). A fiatal művészre nagy hatást gyakorolt Nietzsche *Zarathustrája* (ld. Fagiolo dell’Arco 1988, 14), melynek szellemiségét következetesebben képviseli Gordon Craignél – aki az *ÜBERMARIONETT* előtagját feltehetőleg maga is ebből a könyvből kölcsönözte (Jákfalvi 159) –, a német bölcselő ugyanis így fogalmazott *Az írásról és az olvasásról* című töredékben: „Csakis olyan ISTENben hinnék, aki táncolni tudna. [...] Nem a düh gyilkol, hanem a nevetés. Rajta, gyilkoljuk hát meg végre a nehézkedés szellemét!” (Nietzsche 51).

Depero 1914-ben írta *Plasztikus összetettség – Futurista szabad játék – A mesterkéltné létezés* (*Complessità plastica – Gioco libero futurista – L’essere vivente artificiale*) című kiáltványát, melyben megfogalmazta, célja „plasztikus összesség”-et (*complesso plastico*) létrehozni, amely a „költészet + festészet + szobrászat + zene” egysége: mozgalmas és elvont, rendkívül színes, alakítható és zajos. Ezeknek a tárgyaknak a legváltozatosabb anyagokból kell készülniük: fémzálas pamutból, selyemfonalból, átlátszó színes papírból, mindenfajta színpompás üvegből, a legfinomabb posztókból, puha vattából, villamossági és zenei szerkezetekből. A „plasztikus összesség” és a „futurista szabad játék” erőszakosan szemben áll a múlt felé forduló (passatista) játékkal, amely

„LAPOS ÉS GROTESZK IMITÁCIÓ, GYÁVASÁG ÉS HÜLYESÉG kisvonatok kisautók buta emberkéik kitömött **MARIONETT**ek, akik mint megalkotóik nevelésgesek bármiféle zsenialitás nélkül [...] A FUTURISTA JÁTÉKSZER A LEGJELENTŐSEBB MŰVÉSZI KIFEJEZÉS LESZ [...] A GYERMEKET A LEGNYÍLTABB KACAGÁSHOZ SZOKTATJA [...] A KÉPTELEN MESTERKÉLTSG CSODÁJA” (idézi: Campanini 304)<sup>54</sup>.

A „futurista szabad játék” végső célja tehát a „mesterkéltné lény” megvalósítása, amely a „művészet + tudomány” egyesülése:

„A »mesterkéltné lény«, amit Depero létre akart hozni, szívvel rendelkező robot volt, túlfeszített mechanikus játékszer, amely mind a gyerekeknek, mind azoknak a felnőtteknek elnyeri a tetszését, akik megőrizték természetes naivitásukat. [...] Depero érdeklődése az *élő automata* (*automato vivente*) és a *mesterkéltné létezés* (*essere vivente artificiale*) iránt az emberi színészek mechanikusságára és a gépszínészek emberi mivoltára összpontosította figyelmét. Ez egészen természetesen vezette el a tánchoz és a **MARIONETT**színházhoz” (Berghaus 297).

---

<sup>54</sup> Az idézett kiáltvány kéziratban maradt; egy részlet belekerült Balla és Depero közös, 1915-ben megjelenő kiáltványába: *A világmindenség futurista újraalkotása* (*Ricostruzione futurista dell’universo*).

Az 1910-es évek kísérletei között találhatunk két színdarabot is, a *Színek* (Colori) és az *Öngyilkos és gyilkos akrobaták* (Suicidi e omocidi acrobatici) című szövegeket. Ezekben megfigyelhető az az átmenet, amely a képzőművész és a színházi művész Depero tevékenységét összeköti. Depero a színházban három dimenziós festményt szeretett volna létrehozni, festményein megálmodott alakjait életre kelteni, fából készült színpompás **MARIONETT**jeit a színpadi tér „mágikus doboz”-ába helyezni. Az utóbbi színműben „bár a **MARIONETT**ek és robotok hasonlítottak az emberre, stilizált mozdulataik és átalakulásaik messze túlléptek a természetes konvenciókon” (Berghaus 309). Az új futurista **MARIONETT**eknek meg kellett semmisíteniük az emberi részvétel természeti korlátait, erről önéletrajzában a következőket írta: „el kellene felejteni az emberi alkotóelemet és kitalált automatával [l'automa inventanto], vagyis új, arányaiban felszabadult **MARIONETT**el [marionetta libera nelle proporzioni] helyettesíteni” (idézi: Campanini 306). Depero festői ikonográfiájában állandóan találkozunk a test megújításával: „elutasítja, mint például a groteszekben; átalakítja, mint például a *Clavel a siklón* (Clavel nella funicolare) vagy az *Én és a feleségem* (Io e mia moglie) című képen, ahol Rosettát három kézzel ábrázolja; [...] robottá változtatja, mint a *Ballerina + Idol*-on vagy a *Gép 3000* (Anihccam del 3000) esetében; zsinóron mozgatott **BÁB**okká szilárdítja, mint a *Plasztikus balettekben*” (Boschiero 221).

A futurista színház kialakításában Depero nemcsak a festészetnek és a szobrászatnak, de a hangoknak és a zenének is fontos szerepet tulajdonított. Az előadásai között közös munka során vont be a zeneszerzőket: a *Plasztikus balettek* megvalósításához mozgósította az olasz avantgárd zenészek jó részét, ez a munka számukra is kísérletezési lehetőséget biztosított. A *Balettek* egyikében Bartók Béla kompozíciójára<sup>55</sup> mozogtak a „mechanikusan utánozott lelkek” (sumilacri animati meccanicamente), míg Alfredo Casella 1915-ben készült *Pupazzetti* című kompozíciója – „öt zene kilenc **HANGSZER**re **MARIONETT**ek számára” (op. 27) – kifejezetten Depero megrendelésére készült (Campanini 310-312). A művészeti ágakat

<sup>55</sup> Nehéz megmondani, melyik Bartók zenemű lehetett az, amelyik az *Ombre* nevű absztrakt részt kísérte, mert a feljegyzések mind csak azt említik meg, hogy a magyar zeneszerző kompozícióját Chemenow álnévvvel jegyezte

egyesítő színház Gordon Craigtól sem idegen, de a „plasztikus színház” alapvetően a Gesamtkunstwerk wagneri hagyományát kívánta megvalósítani.

Depero korai színházi kísérleteinek elméleti kérdésfeltevéseiben tehát kiemelkedik a **BÁBok** és a zene szerepe, így nem meglepő, hogy Vittorio Podrecca 1914-ben alapított **BÁB**színházában valósította meg első rendezését. A római Teatro dei Piccoli, a Palazzo Odescalchi épületében „a **MARIONETT**- és zenés színház ötvözete volt [...] a **BÁBok** mechanikus mozdulataira Podrecca úgy tekintett, hogy azok egy zenekar mozdulatainak felelnek meg. Valójában számára a **MARIONETT**ek »HANGSZERek« és a **BÁB**osok »virtuóz játékosok«” voltak (Berghaus 279-280). A Gilbert Clavellel közösen végzett munka után 1918 áprilisában mutatták be a *Plasztikus baletteket*, az öt részből álló futurista **MARIONETT**-előadást. „A **BÁB**osokkal folytatott kísérletek csak április első napjaiban kezdődnek; ugyanezen hónap 15-én állítják színpadra a *Baletteket*, és 25-én az utolsó előadással végleg be is fejeződnek. Összesen tizenegy este” (Campanini 313).<sup>56</sup> A fennmaradt rajzok és fényképek alapján nem alkothatunk pontos képet arról, hogyan működtek a **MARIONETT**ek a színházi gyakorlatban, de bizonyosan nem kinetikus szobrok módjára. „Ami Depero fejében járt, az végső soron »automatikus szerkentyűk alkalmazásával megszerkesztett **BALETT**« volt” (Berghaus 296). A darabot hirdető plakát szerint négy **BALETT** követte egymást az előadásban: a bohócok (i pagliacci), a bajuszos férfi (l'uomo dei baffi), a kék medve (l'orso azzurro) és a vademberek (i selvaggi), valójában volt egy közbeékelte ötödik rész is, amely az árnyjátékok (ombre) nevet kapta. Figyelmet érdemel a **MARIONETT**ek közül a Nagy Vadasszony (la grande selvaggia), amelynek kinyitható hasában külön kis **BÁB**színház rejtett, és ott egy ezüst színű csecsemő táncolt, majd kiugrott belőle. Cigarettaeső, egy majommal táncoló kék medve, csecsemőket felfaló óriáskígyó szerepeltek a számos látványosság között, Leonetta Bentivoglio az előadás szellemiségét dadaizmussal rokonította (Bentivoglio 141).

A lelkesedés és tervek ellenére a *Plasztikus balettek* után Depero nem folytatta tovább a futurista **MARIONETT**színház tervezését, az ember és a „mesterként

---

<sup>56</sup> Goldberg szerint tizenhét előadás volt (Goldberg 22)

lény” átmenetei iránti érdeklődése a húszas években inkább a gépek, a robotok felé fordult. Az 1922. októberében készült, és a *Noi* 1923. májusi számában megjelent *Mechanikus művészet* (L'arte meccanica) című kiáltvány, melyet Prampolini, Ivo Pannaggi és Vinicio Paladini írt alá, már a *Baletteket* is a gép poétikájának példájaként említette (Campanini 314). Ami fontos változás a művészi szemléletmódban, hogy a későbbi színházi munkákban a jelmez MASZKírozza gépekké a színészeket. A jelmez már a tízes évek közepén, az orosz **BALETT** előadásához készített terveken is szerephez jutott, de éppen azért kiemelkedő a Teatro dei Piccoli előadása, mert ott ténylegesen **BÁB**ok táncoltak színészek helyett: „a **TÁNCOS** személyes kifejezőkészsége először jelmezburokba kényszerül, aztán a *Plasztikus balettekben* teljesen visszaszorul a **MARIONETTEk** használata révén” (Passamani 212). Később újra visszatért a jelmezekhez, a *Gép 3000* című darabban (Teatro Trianon, Milano, 1924) kályhacsőre emlékeztető karukat lóbalva lépegettek a henger alakú bádogemberek. „Depero gépiessége (macchinismo) a mágikus játékoság és a groteszk humor között lebegett. Míg az 1910-es években az emberi viselkedést szándékozott **MARIONETTEk** révén bemutatni, addig az 1920-as években olyan gépeket teremtett, melyeknek emberi lelket adott” (Berghaus 470).

## **2.5. The Marionett to-night – Gordon Craig báb-elmélete (1918-19)**

A *Plasztikus balettek* fogadtatása nem volt osztatlanul kedvező, de a kortársak felfigyeltek rá, foglalkoztak vele. Gordon Craig *Maskja* és 1918-ban elindított másik lapja, a *The Marionnette to-night* is közölt róla kritikát, mindkettő lekezelő, elmarasztaló hangvételű. Ha tárgyilagosan vesszük szemügyre a helyzetet, a bírálatok háttérében azt is gyaníthatjuk, hogy Craignek soha nem sikerült megvalósítania a gyakorlatban **MARIONETTE**kről alkotott elméletét. A másik szembetűnő tényező, hogy Gordon Craig az 1918 januárjában Firenzében útjára indított új vállalkozásban olyan irányban bővítette korábbi elméletét, hogy az sokban közeledett Depero világához.

A elméleti határok kiszélesítésének legfontosabb közvetítője az új folyóirat volt, a rövid életű *The Marionnette to-night*, amely 1918 januárjától 1919 júliusáig összesen tizenkét számot ért meg. A kis méretű, vékony füzeteket elegáns aranyszínű borító díszítette, sok más mellett ez a lap közölte először angol fordításban Heinrich von Kleist

*A marionettszínházról* című esszéjét.<sup>57</sup> A BÁBról kialakított korábbi elképzelés módosulása már a lap címének helyesírásában tetten érhető, ugyanis a közel négyszáz oldalon rengetegszer előforduló MARIONNETTE szót mindvégig, következetesen két n-nel szedték: ez a BÁB akár az ÜBERMARIONETT ellenpárja is lehetne, erre utal Paul McPharlin leleménye, hogy egyenesen „unterMARIONETT”-nek nevezte (McPharlin 30). Magam úgy látom, hogy a *Plasztikus balettekkel* nagyjából egy időben születő MARIONNETTben az ÜBERMARIONETT sok tulajdonsága továbbélt, miközben újjakkal gazdagodott.

Emlékeztetőül ezúttal Craig (John Balance) MASZKokról írt jegyzetét (*A Note On Masks*) idézzük az ÜBERMARIONETT elméletének fő hangsúlyait illetően. Craig sérelmezi, hogy a MARIONETT a modern társadalomban olyan dologgá vált, amit

„jobb nem említeni; mint Dumas regényei, csak fiúknak és lányoknak való; és ha valakit emlékeztetsz arra, hogy a Bacchus-innepet testesítette meg, amikor az egyiptomiak ezeket a rítusokat gyakorolták, az emberek rögtön egy szegény, botra kötött babára gondolnak, és semmi másra nem emlékeznek, csak Sally bácsira” (Mask 1908. márc., 9).

Négy évvel később, 1912 októberében indul a *Mask* MARIONETT-összeállítása Gordon Craig *Gentlemen, the Marionette* című bevezetőjével, ahol újra elmondja, az ő BÁBjának példaképe a kereszten függő Krisztus:

„Uraim... a MARIONETT! Még csendben várakozik, amíg mestere nem jelzi, hogy cselekedjék, és akkor egy villanásban, egyetlen utánozhatatlan gesztusban helyrehozza az igazság igazságtalanságát, a törvény törvénytelenységét,... a Vallás tragikus színjátékát, a filozófiák törött darabjait, és minden irányelv remegő tudatlanságát” (Mask, 1912. okt., 96).

Ebből az alapállásból kiindulva gyökeres váltásnak tűnik, hogy az 1918-ban feltűnő új folyóirat a bolondok hangját szólaltatja meg. Gordon Craig legkedveltebb álneve az itt olvasható esszék és drámák jegyzésekor a Tom Fool. A lap dátumozása megtervezett tréfa, ugyanis az első számot 1918. április elsejére, a bolondok napjára keltezték, a második számot viszont 1918. március 15.-ére, majd jön május 4., január 6. és így tovább – az 1918-as esztendő tizenkét hónapját keverték össze, így 1919 februárjában a MARIONNETT világában még 1918. október 31.-ét írtak. Hasonlóan új

<sup>57</sup> *On the Marionette Theatre*, Amadeo Foresti fordítása a 4. számban jelent meg (105-113)

fejlemény, hogy Gordon Craig a BÁBok keltette hatások közt elismeri a korábban mindig elutasított gyermeki öröm jogosultságát is. McPharlin a hangulatváltást a világháború következményének tartotta: Craig elveszítette színházi iskoláját a firenzei Arena Goldoniban, a *Mask* elveszítette előfizetőit, és a BÁBok VIDÁM történetükkel, színlelés nélküli lényükkel és élénkségükkel megmentették Tom Foolt az elkeseredéstől (McPharlin 30). Nem célom eldönteni e feltételezés hitelességét, mindenesetre az életmű egészét figyelembe véve jól látható, hogy 1918-ban Gordon Craig egy olyan hagyományt engedett beépülni a korábban szigorúan zárt koncepcióba, amely mindig is ott lappangott a munkáiban.

1899-ben napvilágot látott első kötete, a *Filléres játékok könyve* (Book of Penny Toys) húsz gyermekjátékot bemutató fametszetet és hozzájuk írt versikét tartalmaz.<sup>58</sup> A *Words* című bevezetőben Craig foglalkozik a játékok anyagával is, ami Depero futurista MARIONETTjeinél is nagyon fontos szempont lesz:

„A fajtáékok sokkal érdekesebbek, mint a fémből készülték, nagyobb a kifejezőerejük, színesebbek és ráadásul minden másban is többet érnek. Tökéletes dolgok a maguk módján – humorosak, elbűvölőek, és minél régebbiek (minél régebben készülték), annál jobbak” (Craig 1899).

Depero ugyan hangsúlyozta kiáltványaiban, hogy ő a régi játékokat megveti, de Pinocchio mégis a kedvencei közé tartozott, több változatban is elkészítette a hosszú orrú burattinót.<sup>59</sup> Gordon Craig gyerekkönyvében az ólomkatonák (Oilcake Crushers, Biffins), a dobozból kiugró bohócok, a faBÁBUk (The Admiral, The Powder Monkey), a rúgóval rögzített, himbálózó figurák és balerinák, a Phoebus nevű hintaló és a kórláton pörgő artista (The Signal Man) mellett megtaláljuk Harlequint, a kicsi MARIONETTet is, akinek a verse magyar fordításban így hangzik:

„Azt gondolja, madár,  
De én tudom, hogy nem az:  
Abszurd ötlet,  
Azt gondolnia, madár.  
Valójában azt hallottam  
Igazi dilis:  
Azt gondolja, madár,  
De én tudom, hogy nem az.” (Craig 1899).

<sup>58</sup> A British Institute of Florence G.C. gyűjteményének példányában található egy 1958-as ceruzabejegyzés Dorothy Nevile Lees-től, eszerint a fametszeteket készítette Craig, a színezést és a verseket pedig BARÁTai

<sup>59</sup> Gordon Craig egyik írásából (*The Game of Marionettes. Letters to a Friend*) is az derül ki, hogy maga is foglalkozott BÁBok és BÁBszínház barkácsolásával, mert „a MARIONETTek érdekesebbek, mint az emberek” (*Mask* 1912. okt., 145)

Már ezekben a játékokban és a hozzájuk írt mondókákban is felfedezhető Craig későbbi elméletének egyik legfőbb gondolata, a rúgóval rögzített lábú balerinák időtlen dülöngélése, a repülni vágyó **MARIONETT** himbálózása, a körben forgó artista a tökéletes mozdulatokra törekvő ember esetlenségét jelenítik meg. Az életművön belüli folytonosság példájaként vessünk egy pillantást *A táncosok bírálat*a elnevezésű írására, mely eredetileg az *Observer* magazinban jelent meg 1932-ben, itt gondolatilag szinte visszatér a 19. század végi gyermekkönyvéhez, amikor a minden **BALETT**ben rejlő „madár-szerű kifejezés”-ről elmélkedik:

„Az izmos karok, melyeket úgy tárnak ki, mint a szárnyakat, a repülés sugallatát fejezik ki [...] számomra ezek a dolgok elégtelenségnek tűnnek [...] táncolni azt jelenti, táncolni – *ballare*. Egy labda visszapatpan vagy gurul – de a színész nem labda [...] A tánc valami más” (Craig 1977, 69-70).

A gyermekkori élmények éppígy továbbélnek a firenzei korszakban, nemcsak a *Marionnette*-ben, de már a *Mask*ban is; Gordon Craig számára személyesen is fontos lehetett a **BÁB**ok angol hagyományából Clunn Lewis 19. század végi, Middleton névű utazó **MARIONETT**színháza, illetve a sokat emlegetett Punch, aki történetbeli feleségével, Judy-val együtt népszerű szereplője volt az angol **BÁB**színházaknak.<sup>60</sup> A *Marionnette* első száma az **ÜBERMARIONETT** egyik legfőbb értékét átruházza a vásári bohócra is, amikor kijelenti, hogy „Punch-nak nincsenek érzései”, de ugyanitt az is olvasható, hogy „[h]a látunk néhány embert, befordulni a sarkon, akiket eltölt a titkos elégedettség, és nevetésben fürdik arcuk, tudjuk, mi a helyzet – éppen egy **BÁB**színház műsoráról jönnek [...] aki feltalálta a **BÁB**színházakat, nagyobb jótévő volt, mint aki feltalálta az operákat” (*Marionnette* 1, 28-29). A második számban olvashatjuk Tom Fool *Ábécéjét* (*An Alphabet*), mely az abécéskönyvek és mondókák nyelvén szól (*Marionnette* 2, 65-69). A **HALÁL** szépségét megidéző komolyság a bolondozás örömeivel kacérkodik. Amikor Heinrich von Kleist esszéjében az elbeszélő megemlíti C... úrnak, hogy többször látta „öt a piacon összeácsolt **MARIONETT**színházban, hol énekes-táncos, rövid drámai bohózatokat adnak a

---

<sup>60</sup> Hagymányosan Punch és Judy műsorát két kesztyű**BÁB**bal egyetlen **BÁB**os adta elő, akit a viktoriánus korban „professor”-nak neveztek. Punch neve a *commedia dell’arte* Pulcinellájának nevéből származik. Ld. ezekről: Wilhelm Hone: *Early English Puppet Shows* (*Mask* 1912. okt., 141-143); illetve: John Bull: *Clunn Lewis and his Puppets* (*Mask* 1913. jan., 221-225)

pórnép mulattatására”, és furesállja, hogy „ekkora figyelmet szentel ennek a tömegszórakoztatásra teremtett fattyúművészetnek; nemcsak, hogy alkalmasnak véli valamiféle magasabb rendű fejlődésre, de mintha maga fáradozna is ezen”, erre az opera első TÁNCOSA azt válaszolja: „ő bizony örömet leli a MARIONETTEk pantimodikájában, de meg afelől sem hagyott semmi kétséget, hogy őszierinte, ha a TÁNCOS tanulni akar, hát azoktól a BÁBUktól egyet és mást tanulhat” (Kleist 1996, II, 186-187).

A *Marionnette*-ben az áprilisi tréfa hangjai mellett újra felhangzanak a másik lapból már jól ismert szövegek is: újra olvashatunk az antik, a bolognai és velencei, illetve a japán és jávai BÁBok hagyományáról, megismerhetjük sok más mellett Dickens és Stendhal itáliai utazásakor feljegyzett élményeit az ottani MARIONETTszínházakról, Théophile Gautier *Constantinople* című regényének török BÁBszínházról (Karagheuz) írt részletét, Kleist esszéje mellett közli Jonathan Swift *Bábszínház* (The Puppet Show) és John Addison latin *Gesztikuláló gépek* (Machinae Gesticulantes) című költeményét. Gordon Craig–Tom Fool legfontosabb célkitűzése mégis az újítás, egy új drámai műfaj megteremtése. Ez az új műfaj a „MARIONNETTE-dráma”, a „bolondok drámája” vagy „közjáték”. Az ezt kifejtő írás több számon keresztül jelenik meg folytatásokban. Az első részben nem csak a színésszel, de az emberrel magával is összehasonlítja a MARIONETTet, és a legfőbb különbségnek azt tartja hogy a BÁBból teljes mértékben hiányzik az emberi egoizmus. Az ember bármint tesz, érez, lát, hall, beszél, mindenben az egoizmus irányítja, melynek csúcspontja az altruizmus (Marionnette 1, 4). Az ember és BÁB értékhierarchiáját illetően tehát nem változott véleménye, továbbra is a MARIONETT a színház megújításának nagy lehetősége, de most már azt is belátja, hogy „csak egy bolond flörtöl a MARIONNETTekkel”, és hogy a MARIONETTszínház a Rendes Színház (Proper Theatre) fonákja (Marionnette 2, 36). Korábban a BÁB lényegének némaságát tartotta, most viszont olyan új műfajt próbál teremteni, amelyben beszélnek a „MARIONNETTék”. Tom Fool műfajából közöl is néhányat a folyóirat: például az *A dallam, melybe a vén tehén*



*belehalt* (The tune the Old Cow died of), *A gordiuszi csomó* (The Gordian Knot) (2, 48-53; 3, 82-87) vagy a külön kiadványként kinyomtatott *Romeo és Júlia* átdolgozása BÁBok számára. A vén tehén közjátéka úgy indul, hogy a címszereplő hallgatja a fű növéseinek „zöld zaját”: a színpad alól felhangzik egy varrógép zakatolása, a „Singer’s sewing machine”, mely a német varrógépmárka nevének szemantikai kétértelműségét is játékba hozza mint „éneklő varrógép”; ezután felhangzik egy Remington írógép kattogása. A másik szereplő a nagybácsi, párbeszédük az evés körül forog a beefsteaktól a dzsemmeskenyérig, de a nagybácsi kegyetlensége folytán a vén tehén végül éhen hal.

*A színész és az übermarionett* megjelenése után tíz évvel, akár a futuristák hatására, akár tőlük függetlenül, de Gordon Craig az embert tökéletességben felülmúló METAFIZIKUS BÁB koncepciójába beépíti a gyermeki örömet, az abszurditást és az új gépiesség hangzásvilágát.

## 2.6. Enrico Prampolini színháza

Depero és a *Plasztikus balettek* sikere ösztönzőleg hatott a futurizmus másik jelentős képviselőjére, Enrico Prampolinire, ennek is tulajdonítható, hogy maga is bekapcsolódott a Teatro dei Piccoli munkájába mint az 1919-ben bemutatott *Matoum és Tèvibar* jelmez- és látványtervezője. Kiáltványai szerint a színészt gázzal és táncoló fényekkel akarta helyettesíteni, de a MARIONETTEk is foglalkoztatták (vö. Campanini 320). Podreccával 1912-ben ismerkedett meg, amikor jelentkezett a *Primavera* magazinnál illusztrátorként és a Teatro dei Piccolinál jelmeztervezőként. Előbb saját darabjaival, például *A plasztikus isten* (Il dio plastico) című groteszkkal próbálkozott megnyerni a színházigazgatót, végül rátalált Albert-Birot szövegére a *SIC* 1918 októberi számában. A szerző engedélyének kikérése után a darabot lefordította, és az előadás terveit a *Noi* című folyóiratban jelentette meg 1919 januárjában. A *Matoum és Tèvibar (dráma marionettek számára)* két költő versengését mutatja be, Prampolini érdeklődését az kelthette fel, hogy a darab alkalmasnak bizonyult saját elméleti fejtegetéseinek megvalósításához (Berghaus 280). Gordon Craig hatását illetően RoseLee Goldberg, aki könyvében az angol művész nevét egyetlen egyszer, Prampolinivel összefüggésben említi meg, azt írja: „Az előadóművész mechanizálása visszhangozta az angol színházi rendező és elméletíró Edward Gordon Craig hasonló gondolatait [...] Enrico Prampolini

kiáltványai a *Futurista színpadtechnikáról* és a *Futurista színpadi hangulatról*, akárcsak Craig 1908-ban a színész megszüntetését [abolition] kívánták” (Goldberg 22).<sup>61</sup>

A *Futurista színpadtechnika* (Scenografia futurista) 1915-ben jelent meg a *La balza* folyóiratban. Figyelemre méltó, hogy Prampolini elméletét a kortárs európai színházban igyekszik elhelyezni, és saját elképzeléseit az angol Craig, a svájci Appia, a német Reinhardt és az orosz Staniszlavszkij és Mejerhold elméleteinek ismeretében és hozzájuk viszonyítva alakítja ki (vö. Arich de Finetti 48). Craig nevét Graig-nek írta, vagyis munkáit feltehetőleg csak másodkézből ismerte (ld. Prampolini 161). Mindenekelőtt a díszlet és látvány megújítását indítványozta:

az „nemcsak színes háttér, de olyan világítástechnikai építészet, mely erőteljesen megszíneződik és felélénkül annak a fényforrásnak a kromatikus kisugárzásától, melyet a villamos fényszórók szórnak a sokszínű tüvegeken keresztül, összhangban azokkal a lelkiállapotokkal, melyeket az egyes színpadi cselekvések megkívánnak». A kinetikus építész, a szindinamikai és zajhatások az alapjai ennek az absztrakt színház számára megfogalmazott újító javaslatnak” (Salaris 61).

Ötleteinek újdonsága viszonylagos volt. A fény és a tér, a színek és a mozdulatok egysége például „Loie Fuller koreográfiai bemutatóin alapult, aki a »bevilágított színpadot« már 1892-ben kitalálta”. – írja Giovanni Lista –

„Olaszországban már Riccardi, Ginna és Boccioni megsejtette, hogy ezeknek az elsődleges látványosságoknak lehetséges egy kifejezőesteljes rendszerbe szervezése [...] „a színész és az emberi jelenlét eltörlése biztosan Gordon Craigtől jön [...] elméleti munkáját biztos, hogy ismerte a futurista csoport, legalább annyira, mint Loie Fuller előadásait. Loie Fullerhöz viszonyítva és Craighez viszonyítva Prampolini elméletének újdonsága inkább a technológia ünneplésében rejlett [...] Prampolini számolt egy új érzékenység emotív értékeivel, melyek az ipari társadalommal születtek. Az ő hivatása Marinetti jövőfelé forduló modern hitvallásának elfogadása volt. [...] a látványt az elektromos zárlat [eccitazione elettrica] kiszámíthatatlanságára akarta bízni” (Lista 1992a, 112-113).

Craig látványtervein a színpadkép szimmetrikus, míg az egész mozgalmas futurista esztétika átlós aszimmetriára törekedett.

Gondolatmenetünk szempontjából érdekesebb Prampolini kiáltványának az a része, amelyben a színészekkel foglalkozik. Az emberi színészeket szerinte nem „gyermeteg BÁBokkal” kellene pótolni, vagy „az utálatos ÜBER-MARIONETTEkkel (le odierne super-marionette), akikkel újkeletű reformerek hencegnek messianisztikusan”, hanem „egy titokzatos színház gáz-színészei”-vel

<sup>61</sup> Claudia Salaris szerint Prampolini a dekoratív művészetek Párizsban rendezett nemzetközi kiállításán (1925) bemutatott magnetikus, szuggesztív és absztrakt színházával Gordon Craig irányvonalát követte (Salaris 193); Luciano Bottoni viszont úgy látja, hogy kiáltványaiban „tüllép Gordon Craig ÜBERMARIONETT-ről és a rendezés teljes elsőbbségéről alkotott elméletén” (Bottoni 59). Magam a későbbiekben a Prampolini-életmű legelismertebb szakértőjének, Giovanni Listának az álláspontját tartom mérvadónak.

(attori-gas di un teatro incognito). A testetlen gáz-színész – „a heves sercegések, a suhogások, a legkülönösebb zajok” – hatásosabb lesz a hírneves színészeknél, miközben „a legkellemetlenebb szagokat fogja terjeszteni” (Prampolini 162). Ez az ötlet a kortársakban ellenérzéseket váltott ki, ezért Prampolini a két évvel későbbi újranomáskor kénytelen volt magyarázó megjegyzést fűzni kiáltványához. A Bariban megjelenő *Humanitas* folyóiratban Sergio Giancaspro kelt ki a gáz („sintesi moto-gas-rumoristica”) színházi használata ellen, mivel az veszélyes lehet a közönségre, hiszen mérgező és robbanékony. Prampolini azt válaszolta, hogy a gázok egy „üvegharagon” belül terjednének (Lista 1992a, 113). Talán nem függetlenül a futurista színház elképzeléseitől, a *Mask* 1924-ben közölte Wilkie Collins *A levegő és a közönség. Megfontolások a színház hangulati hatásairól* című írását 1881-ből Craig (John Balance) *A gáz használata a színházban* című előszavának kíséretében. A két szöveg a színházi világítás történetével foglalkozik, a közlésre a gáz színházi bevezetésének századik évfordulója adott alkalmat, ugyanis a gyertya és olajlámpa helyett 1823-tól világítanak a színházakban gázzal. Beszámolnak híres tüzesetekről és mérgezésekről, illetve Craig arra is felhívja a figyelmet, hogy a gáz a gyertyánál sokkal erősebben világítja meg a színpadot, ezért sokkal élesebbé váltak a színészek vonásai. Craig szemében – más írásaiból látható – a **MASZK** szerepe a színészi hiúság ellehetetlenítése volt (Mask 1908, márc., 10), mert – ahogy *A jövő színházának művésze* (The Artist of the Theatre of the Future) című írásában fogalmazott: „nem hiszek az ember személyes varázsában, csak személytelen varázsában” (Mask 1909, máj, 69). Collins végkövetkeztetése a színházi gázzal, hogy a közönség figyelmét a darab izgalma eltereli a kellemetlen levegőről, mely veszélyes és mérgező (Mask 1924. okt., 163-167). Prampolini kiáltványában a gáznak nem a világításban jut szerep – ezt átvette a legújabb technikai vívmány, a villanyfény –, hanem terjedése hangulati elem, és hogy a gyakorlatban ez valóban nem volt veszélytelen, arról az 1923-ban, a *Mask* közleménye előtt néhány hónappal bemutatott *Propellertánc* tanúskodik. Casavola „hat perces mechanikus **BALETT**”-jét, melyhez Prampolini tervezte a jelmezeket, a goriziai Teatro Verdiben láthatta először a közönség, ekkor Elena Ivanov táncolta, akinek a testére hatalmas ezüst színű propellert szereltek, a közepén fekete-piros koronggal, fején ezüstsíkok volt, karjai a repülő szárnyait utánozták. Casavola leírása szerint négy részből állt: a repülőgép felszállásának előkészítése, a felszállás, a repülés élvezete és a

propeller darabokra szakadása. A kritikusok leírása szerint a fokozódó zajhatás mellett valódi kipufogógáz is beszívargott a nézőtérre (Berghaus 447-448).

A BÁBokra tett ellenséges megjegyzése ellenére Prampolini legelső fennmaradt színházi látványterve egy olyan rajzsorozat, amelyen mozgó és hangokat adó MARIONETTEk „moto-rumorisztikus” jelmezei láthatók. „Úgy tűnik, hogy Prampolini 1914-es jelmeztervei Podrecca elméletéhez kapcsolódtak a BÁBSzínházról mint szimfonikus zenekarról, ahol a MARIONETTEk HANGSZERhez hasonlatosak és a drótok egy hegedű húrjai” (Berghaus 272). Ebben az évben a Teatro dei Piccoli számára is tervezett már „fono-dinamikus” jelmezeket, amelyeknek lényege az volt, hogy mozgás közben hangokat adtak. A vázlatok alapján ezeket nem MARIONETTEknek, hanem embereknek szánta, hogy a TÁNCOS minden mozdulatát hang kísérje. Albert-Birot *Matoum és Tèvibarja* viszont BÁBelőadás volt, a Prampolini tervezte BÁBokkal 1919 májusában mutatta be Podrecca színháza Rómában. Giovanni Lista és Günter Berghaus leírása és a rajzok alapján a MARIONETTEk néhány egyedi vonását figyelhetjük meg. A hasbeszélő Doktornak a szemei helyén egyfajta testébe beépített látcső (binocolo incorporato) látható, mely ironikusan utalt viselője sajátos magatartására. A két költő, Matoum és Tèvibar koponyája – a darab szerzőjének elképzelését követve – átlátszó volt, hogy szaválás közben megvilágítható legyen. Matoum-nak volt egy ernyője, ami a karok minden kinyújtásakor kinyílt, és a „kubo-futurisztikus” Dama di Corte a darabban ugyancsak ernyővel jelent meg, melynek úgy kellett volna szolgálnia egy pillanatban, mint ejtőernyő; a MARIONETTbe épített ernyő domború síkfelületté volt kilapítva, mely úgy fedte el a BÁBot mint egy spanyolfal (schermo protettivo) (Lista 1992a, 119; Berghaus 282-283). Luciano Bottoni szerint a futuristák mindegyike megalkotta a maga saját BÁBtípusát, így Prampolini alakjai megkülönböztethetők mind Craig „mechanikus MARIONETT”-jétől (marionetta), mind Depero fantoccijától, mind Bonaventura „BÁBhősé”-től (eroe-pupazzo) (Bottoni 116).

Prampolini a későbbiekben is vissza-visszatérően tervezett MARIONETTEket és BÁBjelmezeket: 1920-ban Maeterlinck *Kék madarához*

(*L'Oiseau bleu*), 1922-23-ban a Teatro dei Picoli újabb előadásaihoz, 1924-ben Marinetti *Cocktailjához*. Aláírta *A megszállottak társasága* (La brigata degli indiovalotti) című kiáltványt is, ezzel csatlakozott Gino Gori, a római Bottega del Diavolo nevű BÁBsínház (un teatrino per burattini) alapítójának kezdeményezéséhez. Itt dolgozott Folgore *Az éjszakai bűvárok* (Palombari notturni) című művén, Bontempelli zenéjével. Prampolininek ezek a BÁBjai Gino Gori groteszk kifejezőmódját követték (Lista 1992a, 125-126).

Összegzőképpen Prampolini és a BÁBok viszonyáról elmondhatjuk, hogy MARIONETT-tervei ellenére „nem sikerült meglátnia semmilyen összefüggést a MARIONETTszínház és az avantgárd színpadtechnikai forradalma között” (Lista 1992a, 117), és figyelme – akárcsak Deperóé a húszas évektől – inkább Marinetti gép-esztétikájára, az ipari és városi valóságra összpontosult. 1923-ban jelentette meg Ivo Rannaggival és Vinicio Paladinivel a *Mechanikus művészet* (L'arte meccanica) kiáltványát, amelyben „a gép» a kifejező szabadság metaforájává válik” (Palmieri 34). 1924-ben bemutatta *A gépek lélektana* (Psicologia delle macchine) című BALETTjét Silvio Mix zenéjével, „az ember-robot [uomo-robot] minden esetben kétértelmű, folyamatosan az azonosulás és az elutasítás között, az embert felülmúló ember [superuomo] magasztalása és a humanista modell visszaállítása között lebeg” (Lista 2005, 68). A gép jelképezte a legszabatosabban az új civilizáció futurista látomását. „A gép által az emberi lény olyan világalkotóvá válik, aki az ISTEN teremtetete Természetnél különbet alkot. A futurista gépkorszak nem kevesebbre vállalkozott, mint egy teljesen »újraalkotott világmindenség» létrehozására” (Berghaus 402).

## 2.7. Gordon Craig, Ezra Pound és a futurista gép

A 19. század utolsó éveiben a párizsi művészvilág köreiben forgó Filippo Tommaso Marinetti az *Übű király* (Ubu Roi) hatására megírta első színpadi művét *A bombakirályt* (Le Roi Bombance), mely 1905-ben ugyanannál a Mercure de France nevű kiadónál jelent meg, ahol Jarry darabja kilenc évvel korábban.<sup>62</sup> Marinetti színművét 1909-ben

---

<sup>62</sup> A Jarry-szöveg teljes címe magyarul: *Übű király, vagy a lengyelek, dráma öt felvonásban, a Pfinánc bábszínház marionettjeivel 1888-ban bemutatott változat teljes szövege*; Jarry egy 1902-ben tartott

előadásában beszélt róla, hogy egy időben BARÁTjával, Claude Terrasse-szal műkedvelő BÁBsínházat működtettek (Jarry 222); az *Übű* első kísérletei BÁBelőadások voltak, majd a Lugné-

mutatták be, ebben az évben jelent meg az ugyancsak a Jarry-féle „BÁBszínház” ihlette *Elektromos babák* (Les poupées électriques) című három jelenetből álló drámája, melyben megalkotta a „nőiség robotját” (Angelini 28), a cyborgok előképét. 1909 az első futurista kiáltvány megjelenésének az éve is, mellyel kezdetét vette a sebesség és a gépek nagyhatalúsú kultusza:

„Megállapítjuk, hogy a világ nagyszerűsége új szépséggel gazdagodott: a sebesség szépségével. Egy versenyautó, kirobbanó lélegzetű kigyókhöz hasonlatos vastag csövekkel díszített motorházával... egy bőmbőlő autó, mely úgy száguld, mint a kartács, szebb, mint a Szamothrakéi Győzelem. [...] megénekeljük a fegyvergyárak és vad villamos holdaktól megvilágított hajógyárak vibráló éjszakai tüzeit; a mohó állomásokat, melyek füstölő kigyókat nyelnek el; a csavart füstjük szálán felhőkre függesztett műhelyeket; a hidakat, melyek a látóhatárt kémlelik, a széleskeblű lokomotivokat, melyek mint hatalmas, csövekkel kántározott fémlovak toporzékolnak a síneken, és sikló szállását a repülőgépeknek, melyek légsavara zászlóként csattog a szélben” (Marinetti 1962, 135-136).

A Marinetti által kidolgozott futurista gép-kultusz (machinolatria) a művészek széles körére gyakorolt hatást, és a legkülönbözőbb műalkotások megszületéséhez vezetett, ugyanakkor nemcsak művészenként, de időben előrehaladva is új és új alakot öltött, a 20-as és a 30-as évek gép iránti rajongása nem volt teljesen azonos. Az irányzat első hulláma (Primo Futurismo) során megkísérelték a gép új fogalmát a költészetre, a festészetre, a szobrászatra, a színházra, az építészetre alkalmazni, majd a második korszakban (Secondo Futurismo) mindezek a kísérletek a különböző művészeti ágakban folytatott sokkal tervszerűbb felfedezéssé alakultak.

A gép Gordon Craigt is foglalkoztatta, a *Mask* 1927 októberi számában olvasható egy töredékekből álló szöveg, amely a gépet a művelődéstörténet különböző korszakaiban veszi szemügyre. A *Byron és a gép* című első részlet az angol költő 1812-es parlamenti beszédét és ugyanebben az évben Lord Hollandhoz címzett levelét idézi, ezekben Byron a gépromboló szövőmunkások mellett foglal állást, akik a kereskedelmi válság kezelésére kifejlesztett – az emberi részvételt lecsökkentő – új gépi megoldások megsemmisítésére szerveztek zendülést. Craig Byron állásfoglalását „természetes”-nek nevezi, majd attér a New York-ban rendezett *Gépek kora* című kiállításra és annak a *Little Review* által megjelentetett katalógusára, amelyben kliséket és „ostoba jelmezeket” kínálnak egyfajta gépi színjátszás (Machine Theatricals) számára (Mask 1927. okt., 148).

---

Poe színházában, a Théâtre de l’Oeuvre-ben tartott bemutatón 1896-ban is a MARIONETT színház látványvilágának megidézésére törekedtek, illetve a guignol-BÁBszínház hagyományának megfelelően Jarry felolvasásával indult az előadás (erről Jákfalvi Magdolna, in: Jarry 227-244). Jarry-t a sport és a gépiesség iránti érdeklődése is a futuristák előfutárává teszi (ld. például *A szuperhim* című regényét)

A tízes években szerkesztőként is a *Little Review* című amerikai folyóirat köréhez tartozott Ezra Pound, aki szintén 1927-ben Olaszországban kezdte írni tanulmányát a *Gépművészet*ről (Machine Art). Az itáliai írásokat összegyűjtő kötet bevezetőjében azt írja Maria Luisa Ardizzzone, hogy az 1927-30 között készült szöveg, bár foglalkozik a futuristákkal, inkább a német Bauhaus esztétikájához kapcsolódik, míg az olasz irányzathoz közelebb áll az 1914-ben elindított vorticismus (Pound 9). A *Little Review* 1924-ben két részletben közölte Fernand Léger *A gép esztétikája* című cikkét, melyet a francia művész Ezra Poundnak ajánlott, aki pedig a *Gépművészet*ben utalt annak tevékenységére (Pound 70). Említésre méltó Fernand Léger és Dudley Murphy 1924-es filmje is, *A mechanikus balett* (Le Ballet mécanique), melyben címe ellenére egyetlen **TÁNCOS** sem jelenik meg: dugattyúzók, zakatoló szerkezetek képkockái váltakoznak egy mechanikusan ismételt mozdulatokat végző női arc részleteivel (felváltva mosolygó, majd elkomoruló száj, tágra nyíló, majd pislantó szemek), újra forgó gépezetek, majd egy lépcsőn felmenő asszony mozdulatsorának ismétlődő vetítése. A mechanikusan végzett mozdulatsorok, az ember és a gép felvételeinek váltakozása a mozdulataik közötti hasonlóság érzetét kelti. Az egyik jelenetben két masnis, női harisnyába bújtatott műláb jár változatos koreográfiára, ezt követően gyorsuló ritmusra váltakozik egy fej nélküli kalap és egy láb nélküli cipő képe, ebből a ritmusból a film a táncoló ember hiányában is **BALETT**et komponál. George Antheil azonos című kompozícióját (*Ballet mécanique*) eredetileg e film kísérő zenéjeként írta, de végül önálló koncertként mutatta be, először 1926-ban Párizsban. **HANGSZER**ként a zongorák, xilofonok, basszus és tamtam dobok mellett repülőgép-propellereket, szirénákat és villanyharangokat is a színpadra állított, melyek mozgása egyúttal a **BALETT** látványát is jelentette – a közönség egy részének a huzat elvitte a parókáját és a kalapját, sőt a visszaemlékezések szerint egy néző az ernyőjét is kinyitotta (ld. Whitesitt).

Az imént említett bevezető feltételezése, miszerint Pound vorticismusa közelebb állt a futurizmushoz, mint a későbbi tanulmány, pontosításra szorul, ugyanis ez az irányzat éppenséggel az olasz avantgárd ellenfeleként született. Percy Wyndham Lewis 1914-ben Pound és Joyce részvételével megalapította a *BLAST* nevű avantgárd folyóiratot, mely a londoni modernséget kívánta képviselni. Ezzel egyidőben alkotta meg Pound az örvény jelentésű „vortex” szóból a vorticismust, de ennek nem sikerült

versenyeznie az egyre nagyobb befolyásra szert tevő futurizmussal, ugyanakkor a *Gépművészet* sok szempontból rokon Marinetti szemléletmódjával.

Visszatérve Gordon Craig gondolatmenetéhez, Byron és a *Little Review* említése után hamarosan rátér a futuristák tevékenységére. „Azok, akik gépeket árulnak, hajlamosak azt terjeszteni mindenfelé, hogy ez a gépek kora” – fogalmazza meg véleményét az ÜBERMARIONETT megálmodója, és ezzel saját elméletével kezd ellentmondásba bonyolódni. Bírálólág idézi egy sokszorosító gép (mimeograph) reklámplakátjának szövegét: „Magától értetődő tény, hogy olyan munkadarabot nem kellene embernek készítenie, amit egy gép *jobban* meg tud nála csinálni”, és az egész kampányt csak rossz viccnek nevezi. A következő gondolati egységben azokra a művészethez is kapcsolódó kisebb csoportokra tér át, akiket a nagy cégek „színpompás humorának kegyetlen borzalma” helyett az érzékenység hajt, „a legérzékenyebb személy az erős, fűrge gépmádó manapság” – és ekkor a gondolatmenet kezd újra az ember ellen fordulni. Az érzékeny idealisták szótárának legfőbb fogalma – Craig szerint – a szabadság, e „szörnyű gép alkotta szó”: „az az ember, aki eléggé szabad, nem létezik [...] A futuristák tökéletesen érzékenyek és álmodozók voltak. Hiú, BÁJos és hülye álom [...] soha nem ismertem olyan őszinte szerelmezt, aki még egy kacér nőnél is jobban szeretne egy fogaskereket” (Mask 1927. okt., 149-150).

Vessünk egy pillantást arra, mennyire vádolhatóak a futuristák érzékeny álmodozással. Günter Berghaus a futurizmust a gépekkel szembeni romantikus félelem helyett a felvilágosodás eszményeihez való visszatérésként értelmezi, a gép és az ISTENi teremtképességgel felruházott ember felvilágosult eszményében látja az irányzat esztétikájának előzményeit. Az ipari forradalom beköszöntével a gép többé nem az ember rabszolgájának, hanem uralójának tűnt, az emberi rombolás jelképévé vált, ISTEN büntetésévé, mellyel az Úr az embert büszkeségeért sújtotta. Marinetti – érvel Berghaus – éppen e gépekkel szembeni félelmen (technofóbián) igyekezett túllépni azáltal, hogy megmutatta, a világ a győzedelmes tudomány hatására folyamatosan átalakul. Marinetti *A megsokszorozott ember és a gép királysága* című kiáltványa a korszak legújabb tudományos fejleményeinek, Lamarck evolúciós elméletének vagy Alexis Carrel szervátültetésről végzett kutatásainak hatását viseli magán.



„A gépként működő ember eszméje biztosan nem futurista találmány; bár a gép megszemélyesített képe a gépkorszak Új Emberi Természetének olyan fogalmát eredményezte, melyben az emberek nemcsak BARÁTai, urai és szövetségesei a gépnek, de egy kölcsönösségi viszonyban össze is olvadnak vele. A gép emberiesítése és az ember gépiesítése többet jelentett a gépnek jellemmel, akarattal, érzésekkel rendelkező és érzékeny emberként való ábrázolásánál vagy az emberi test gépies működésének hangsúlyozásánál. Egy olyan világnak akart kifejezést adni, melyben »minden gépiessé vált és az élet maga olyan, mint egy forgószél a sebesség tetőpontján [...]« (Berghaus 403-404).

Berghaus a freudi lélektan fogalmait alkalmazva – így kimondatlanul is Freud Hoffmann-olvasatát felelevenítve – jelenti ki, hogy „a gépek vallásos tisztelete a modernség sötét oldalával szembeni ördögűzést szolgálhatta”. A sötét oldal emlegetése ebben az esetben félrevezető lehet, mert bár a futurista gép bölcséletileg közel kerül a materialista La Mettrie gépmemberéhez, de a francia felvilágosodás képviselője sokkal inkább az ösztönök, mint az ész uralomra segítségét tűzte ki céljául:

„Gépként létezni és érezni, gondolkodni és éppúgy képesnek lenni a jó és a rossz, mint a kék és a piros megkülönböztetésére – egy szóval intelligenciával és biztos erkölcsi hajlammal születni [...] – ezek olyan dolgok, melyek nem ellentmondásosabbak, mint majomnak vagy papagájnak lenni, és képesnek lenni arra, hogy örömet szerezzünk magunknak” (La Mettrie 35).

Berghaus értelmezése a romantika leegyszerűsítésére épül, mert míg Hoffmann elbeszéléseinek egyes szereplői valóban humanista szemszögből utasítják el a zenélő automatákat, addig Heinrich von Kleist *A marionettészínházról* című esszéjében nyoma sincs ennek az érzélgősségnek.

Gordon Craig a „kacér nő vagy egy fogaskerék” dilemmáját követően megosztja olvasóival, hogy ő csupán alapvető hétköznapi gépeket tart maga körül, nem rendelkezik sem automobillal, sem repülőgéppel (bár ha siet és talál szabad autót, akkor azért fog egyet). Statisztikai adatokkal szolgál arról, hogy Amerikában 1919 és 1927 között több HALÁLÓs áldozata volt az autóbaleseteknek, mint a világháborúnak (137 017 szemben a háború 120 050 amerikai áldozatával) – mindezt annak bizonyítékaul építi be retorikájába, hogy a gép szolga helyett egyre inkább rombolóvá kezd válni (Mask 1927. okt., 151). Ezra Pound is tisztában volt a gépek okozta zavarodottsággal (confusion), és azzal, hogy a gépet kortársai a csúnyasággal, a rossz érzéssel vagy a pokoli lármával társítják (Pound 59.), de ez nem csökkentette iránta érzett vonzódását. Gordon Craig végül a *Hamis szabadság* gondolata kapcsán tér vissza a futuristákhoz és egy kiállításukhoz:

„Azt mondja Signor Prampolini a katalógusban, hogy »mi futuristák«, »noi futuristi«, »voltunk az elsők, akik megértették annak az ihletettségnek a csodálatos misztériumát, melyet a gépek birtokolnak«. De Marinetti, amikor 1909-ben arra utasította a futuristákat, hogy »a fegyverraktárak és kikötőműhelyek... hidak, gőzhajók... mozdonyok... repülőgépek... és autók villogó éjszakai izzását énekeljék meg«, nem tett mást, »csak újra megerősítette azt, amit Walt Whitman már elvégzett“ (Mask 1927. okt., 151).

Véleménye tehát másfél évtized alatt lényegében nem változott a futurizmus megítélésében, bár mint korábban láttuk már 1918-ban maga is beépítette egy „MARIONNETTE-drámá”-jába a varró- és írógép hangját, illetve Depero MARIONETT színházának nietzschei „VIDÁMSÁGát”.

Ezra Poundnak – szemben a modern élettől irtózó Gordon Craiggel – a legkisebb ellenérzése sem volt az „acél-faj szilaj ISTENé”-vel<sup>63</sup> szemben, bár a *Gépművészetben* (Machine Art) úgy fogalmazott: egy Rolls-Royce szélvédője túl sok képzetet kelt, ezért szemlélése közben nem tudunk csak a formára összpontosítani (Pound 70). Számára egy gép szépsége mindenekelőtt a formájában és „azokban a részeiben található meg, ahol az energia összpontosul” (Pound 57). A tanulmány egyik központi fogalma a „plasztikus művészet”, amely Deperónál és Prampolininél is meghatározó. „Lehetségesnek látszik – írja Pound –,

hogy bárki, aki a plasztikus művészeteket [plastic arts] szándékozik gyakorolni, illetve valami középsterüben vagy hatástalanban a kiválót igyekszik megtalálni [...], a mi időkben nagyobb sikerrel jár, ha pótalkatrészekre és összetett gépezetekre pillant, mintha végigsétál egy szobor- és képtáron... nem azért, mert egy forgóprés szükségszerűen **KELLEM**esebb látvány, mint Cosimo Tura egy falfestménye, hanem mert az emberek, ahogy ma ismerjük őket, aligha tudnak valamire úgy tekinteni, mint *formára*. Ránéznek egy arcképre, és elgondolkoznak, vajon szeretné-e megismerni azt a nőt, akit lefestettek”.

Senkit nem fognak azonban megzavarni ilyen gondolatok, ha gépek alakját (shape) szemléli, és az sem fog felmerülni benne, „vajon hogyan fejezik ki erkölcsiségüket és vallásukat” (Pound 57-58).

## 2.8. Antihumanizmus és az „elszabadult személyiség diadala”

Gordon Craig és az olasz futuristák színházi kísérleteinek útjai időről időre keresztezték egymást, bölcséleti szinten mindannyiukat a készen kapott ember-fogalommal szembeni elégedetlenség foglalkoztatta – ebből az elégedetlenségből kiindulva azonban az új ember, a korábbi felülmúló ember gyökeresen ellentétes eszményét alkották meg. Craig mindvégig a néma és jámbor engedelmesség elvárásával fordult a színészek felé, tökéletes harmóniáról alkotott elképzeléseivel már Prampolini az érzések túláradását helyezte szembe, Marinetti pedig egyre növekvő agressziójának és vezéregyéniségének köszönhetően a futurista portréfestészet egyik legtöbb alakváltozatban újratermelődő

---

<sup>63</sup> Részlet F.T. Marinetti *Óda a verseny-automobilhoz* (A mon Pégase) című verséből Kosztolányi Dezső fordításában (Szabó 81)

témájává vált (*il personaggio*), majd a húszas években pályája beteljesítette Gordon Craig ÜBERMARIONETT-esszéjének legsötétebb próféciját, miszerint a Káosznak nevezett sötétebb szellemből következik az elszabadult személyiség diadala. Gordon Craig mindvégig következetesen azt a színházi eszményt vallotta, amelyet még 1906-ban ismert föl a berlini Borcharts étteremben, ahol a pincérek és vendégek közötti viszony számára a színház legmagasabb szintjét váltotta valóra: nincs történet, nincs színészi játék, csak kiszolgálás, PANTOMIM, a színész nem személyiség, nincs zavaróan hangos beszéd, szemben a modern színészekkel, akik „minden harmóniát tönkretesznek agresszivitásukkal [...] a nagy színésznek nincs szüksége ilyen munkára” (Mask 1908, aug., 119-120).

## Manichino a metafizikus festészetben

„Hogy igazán halhatatlanná váljon, a műalkotásnak túl kell lépnie az emberi korlátokon: a jóérzés és logika hiányozzon belőle. Ilyen módon közel kerül az álombeli állapothoz és a gyermekek mentalitásához.” (Giorgio De Chirico)

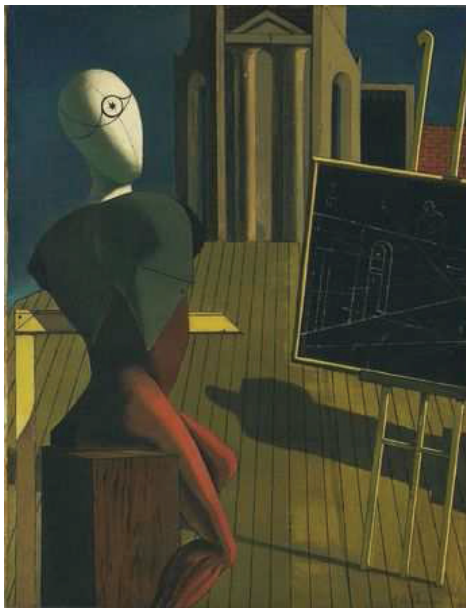
### 3.1. Tér

Martin Heidegger egy Novalis-töredékből kiindulva a filozófia és a **METAFIZIKA** lényegeként ismerte föl a honvágyat, az az iránti vágyódást, hogy mindenütt otthon legyünk, ami értelmezésében azt jelenti: „mindig és egyszerre az egészben lenni”, amely maga a „világ”. „Honvágyunkban oda, az egészben vett léthez vagyunk üzve. Létünk ez az üzőttség. [...] Úton vagyunk az »egészben« felé. Mi magunk vagyunk ez az útonlét, ez az átmenet, ez a »sem az egyik, sem a másik«” (Heidegger 2004, 27). Ezt az átmenetet, útonlevést színházi szóképekkel írták körül különböző reneszánsz vallásos szerzők, és ezek a meditatív technikák továbbéltek a 17. századi **METAFIZIKUS** költészetben. John Donne hatodik *Szent szonettjében* olyan belső drámáról ír, melyben a költő úgy tekint magára, mint egy színészre **ISTEN** színpadán:

Ez színjátékom vége már: az Ég  
bevégi pályám, melyet ostobán  
futottam át, s mely egy lépés csupán,  
egy perc szilánkja, egy arasznyi lét,  
s mohón kitépi testemből a Vég  
a lelket, s hosszú álom hull rám,  
de mindig éber részem látja tán  
az arcot, melytől minden ízem ég. [...]  
(Donne 129, vö. Cole Sloane 74).

A honvágy, a máshová vágyódás egyúttal mindig feltételezi az otthontalanságot (unheimlich) érzését is. Ha ebben a hagyományban helyezzük el a 20. század elején születő olasz **METAFIZIKUS** festészetet, akkor Giorgio De Chirico és Carlo Carrà összetéveszthetetlenül jellegzetes alakjaiban a **HALÁL**ra készülő John Donne költeményének teatralítására is ráismerhetünk. A képzettársítás korántsem önkényes, hiszen Chirico egyik példaképéről, a szimbolista Max Klingerről írt esszéjében maga is a színpadiasságot emelte ki, amikor a német festő *Keresztrefeszítés* (Die Kreuzigung Christi) című festményén a régi melodrámák jeleneteire ismert:

„Az egész kép *teatrális*, de nem olyan értelemben, ahogy ezt a szót általában használják. Valójában egyes művészeknél a mű teatralitása olyan sajátosság, mely a művész akaratlagos beavatkozása nélkül jelenik meg, és ezzel csökkenti a mű esztétikai és spirituális értékét, ezzel szemben Klingemnek ezen a festményén a teatrális vonás *vágyott és tudatos*, hiszen csak a **METAFIZIKAI** oldalt használta, s mint utaltam rá, ez az elem ahelyett, hogy csökkentené a mű spirituális erejét, felnagyítja azt” (De Chirico 1971, 134).



G. De Chirico: *A látnok*

A *manichino* alakváltozatai között találhatunk szobrokat és céllövöldei BÁBokat, de legeredetibb és legismertebb formája az a próbababa, amelyet műtermekben vagy szabóműhelyekben használnak a 19. századtól kezdve.<sup>64</sup> Ezt a próbababát, aki a *donne-i* „színjáték” szellemében az **ISTEN** arcát megpillantani vágyó arctalan lény, a kirakatok helyett egy színház jelmeztárában tudjuk leginkább elképzelni. Mint például De Chirico *A látnok* (Il profeta) című képén, ahol a BÁB egy olyan téren ül, melynek a lejtős deszkapadló színpadszerű jelleget kölcsönöz, a háttérben lévő épület pedig díszletnek tűnik. És akárcsak a festő egyik első

<sup>64</sup> A olasz *manichino* a holland *manneken* ('kis ember') szóból ered.

METAFIZIKUS képén, az *Egy őszi délután rejtélyén* (L'enigma di un pomeriggio d'autunno), itt is a templom jobb oldalán lévő függöny rejt el a misztériumot, melyet a vak látnok hivatott feltárni. A MASZKot viselő próbababák használatában nem zárható ki Gordon Craig ÜBERMARIONETTjének hatása, de a METAFIZIKUS festészet figurájának kialakításában a legközvetlenebb előzmény egy 1914-ben készült, később meg is zenésített színpadi költemény, Alberto Savinio *Élőhalott énekek* (Les chants de la mi-mort) című műve, melynek hőse „hang nélküli, szem nélküli, arc nélküli személy, fájdalomból, szenvedélyből és örömből megalkotva” (idézi: Holzhey 42).<sup>65</sup>

A színpadias terek De Chirico korai képein jellemzően városi terek, ezeket változtatja „metafizikus tájképekké” (Apollinaire): Párizs, a müncheni Hofgarten árkádjai, és mindenekelőtt az igazi olasz „piazza”. De Chiricót elbűvölte Firenze, Ferrara, Torino – az utóbbi nagy üres tereiről Nietzsche is lelkesen írt az *Ecce homő*bán. A itáliai városi terek hangulatvilága, a korai reneszánsz mértani kompozíciók és a perspektíva a METAFIZIKUS festőknél – De Pisisnél, Carránál, De Chiricónál – nemzeti hagyományként értékelődtek föl (Lukach 35). De Chiricónál nem az építészet látványa a fontos, hanem „az általa keltett érzés – a hit, mely visszhangra talál az üres terekben és a halványodó mélységekben, az árnyékos árkádokban és a magasba törő tornyokban” (Holzhey 18). A festő elhíresült anekdotájában a METAFIZIKUS festészet születését egy hirtelen villanásszerű jelenésből eredeztette, melyet 1910 egy őszi délutánján élt át a firenzei Santa Croce templom előtti téren a Dante-szobor szemlélése közben (vö. Fagiolo dell’Arco 1992, 11). Később a jellegzetes vörös épületeiről felismerhető Ferrara lett a helyszíne De Chirico és Carlo Carrà találkozásának, és a METAFIZIKUS festészet irányzattá válásának.

Figyelemre méltó, hogy De Chirico számára a városi tereket nem az ott élő emberek teszik vonzóvá és érdekessé, sőt legtöbb képén szembetűnő az emberek hiánya, a kihalt városok melankóliája. Egyik legismertebb alkotása, az *Egy utca misztériuma és melankóliája* (Mistero e melanconia di una strada), ahol a hatalmas árkádok mellett árnyékká törpülő karikázó kislány szalad, egyértelműen összefüggésbe

<sup>65</sup> A Gordon Craig-hatással foglalkozik: Poli 92-95; az Alberto Savinio de Chirico öccsének, Andreának a művészneve, aki festőként és zenészerzőként is alkotott; a manichino megalkotásában Apollinaire is szerepet vállalt, az *ő Les Soirées de Paris* című lapjában jelent meg Savinio költeménye is (erről ld: Bohn)

hozható Gordon Craignak *A lépcsők* (The Steps) címmel pár évvel korábban készült színpadi látványterveivel (Poli 88, 103; Crescentini 83). Craig a metszetekhez írt magyarázatokban vezette be egyik fontos elméleti fogalompárját: a beszéd drámája és a csend drámája közötti különbségtételt. *A lépcsők* azon paradoxona érződik De Chirico terein is, hogy Craig az emberek hiányát érezte emberinek, amikor a csend drámája kapcsán úgy fogalmazott: „A legnemesebb dolog minden emberi mű közül az építészet. Van valami emberi és elevenbe vágó számomra az éjszakai nagyvárosban, amikor nincsenek emberek és nincsenek hangok” (Craig 1913, 41). Akárcsak Craig világában, a **METAFIZIKUS** festészetben a kihalt tereket a **BÁB**ok hivatottak újra benépesíteni.



G. De Chirico: *Egy utca misztériuma és melankóliája*

### 3.2. A metafizikus festészet elméletei

A művészettörténet-írás a **METAFIZIKUS** festészet elméleti megalapozásának kiindulópontját Giorgio De Chirico és Carlo Carrà 1917-es ferrarai találkozásához köti, a két festő a néhány hónapos közös munkát követően igyekezett ugyanis az alapítás és invenció kérdéseit tisztázni.<sup>66</sup> A következő években mindkettőjük részéről megjelenő elméleti szövegek megírását a közöttük kialakult nézeteltérések ösztönözték. Hogy ki milyen mértékben és milyen formában hatott a másikra, ezt nehéz eldönteni, és a két festő kutatóinak a véleménye is megoszlik erre vonatkozóan. A gondolatmenetünk középpontjában álló próbababa szempontjából azonban megállapíthatjuk, hogy míg ez De Chirico képein már 1914-ben feltűnik, Carrà festészetében csak találkozásukat követően, 1917-től kezdve találkozhatunk vele, így az invenció a De Chirico-testvéreknek tulajdonítható.

A két festő a ferrarai Villa Seminarióban végzett közös munka során közös kiállítást tervezett, majd Carrà hirtelen elutazott, és decemberben a milánói Chini galléria bemutatta legújabb képeit **METAFIZIKUS** festészet elnevezéssel, aminek hatására a kortársak sokáig nem De Chirico, hanem az ő nevéhez kötötték az alapító szerepét. Bár a kisajátítási kísérlet ellenére 1918-ban, Prampolini társaságában már közös kiállításokon is szerepeltek, és a bemutatott anyagot a kritika **METAFIZIKUS** festészetként méltatta, ettől kezdve mindketten igyekeztek a saját elméletüket esszéikben is kidolgozni. Ferrarának, mint a „**METAFIZIKUS** iskola” helyszínének szerepét Carrà értékelte fel, és hangsúlyozta, hogy ő is részt vett a **METAFIZIKUS** festészet kifejlesztésében, 1919-ben egy teljes könyve is megjelent a témáról.<sup>67</sup> Ugyanebben az évben, a *Mi metafizikusok* (Noi metafisici) című írásában De Chirico határozottan kijelentette, hogy saját találmányának tekinti azt, ami irányzat benyomását kelti (De Chirico 1985, 66-71, vö. Lukach 47).

A két koncepció különbségét legszembetűnőbben úgy ragadhatjuk meg, ha a mindkettőjüknél mindössze néhány évig tartó korszakot a pályájuk egészében helyezünk el: Carrà a futurizmustól távolodik, De Chirico viszont a szürrealizmus felé közeledik. Carlo Carrà 1916-ig a futurista mozgalom egyik legfontosabb képviselője volt, 1916-ban azonban – egyidőben egy csak néhány képén felfedezhető és „antigraszioso”

<sup>66</sup> A ferrarai hónapok részletes történetéről ld. Monferini 1994, 89-96

<sup>67</sup> C. Carrà: *La pittura metafisica*, 1919, Firenze: Vallecchi Editore



(GRÁCIA-ellenes) névvel jellemezhető korszakkal – visszatért a keresztény hithez, és ihletet az olasz hagyományból, Giotto, Masaccio, Uccello művészetéből igyekezett meríteni. A *metafizikus festészet*ben azt írja, a „jelzők nélküli festészet”-ben hisz (C. Carrà 139), mindig törekszik az egyszerűsége. A platonizmus létjogosultságát egy Baudelaire-idézzel támasztja alá, de hangsúlyozza, hogy nem újráfelfedezni kívánja, hiszen az mindig is érvényes volt: „amikor hagyományról beszélek, ezen nem a mindenkor, éghajlat és földrajzi terület számára érvényes primitív és univerzális alapelvek újraélesztését értem, és nem gyászos hangulatú reinkarnációt” (C. Carrà 144). A keresztény miszticizmusból ekkor kiemelt fogalmak (erény, tisztaság, mértékletesség) jellemzik a következő években a manichinókat szerepeltető festményeit is, míg a Görögországban született De Chirico művészetében mindig elsődleges volt a görög és római mitológia szerepe. Carrát a fordulat szembehelyezte a futuristákkal és tulajdonképpen az avantgárddal, hiszen például a festő Soffici a futurizmus egyik tételeként fogalmazta meg, hogy „a művészetnek semmilyen érzést nem szabad kiváltania, még vallásosát sem” (idézi: Lukach 41).

Giorgio De Chirico már a tízes évek legelején, Arnold Böcklin, Nietzsche, Schopenhauer, Otto Weininger hatására, és az avantgárdtól szinte függetlenül **METAFIZIKUS** képeket festett, terei ismertté váltak Párizsban, majd az évtized közepén megálmodott próbababáival rendkívül nagy hatású ikonokat teremtett, amelyeket a szürrealisták is felfedeztek maguknak. A húszas évektől viszont hasonlóan nagy jelentőségű képeket már nem tudott készíteni, a **METAFIZIKA** többlete fokozatosan eltűnt a festményeiről, és egy idő után elkezdte saját magát másolni, olykor változtatás nélkül, hogy a „tízes évek ikonjait” minél több példányban tudja értékesíteni.<sup>68</sup>

Carrà és De Chirico elméleti fejtegetéseiben egyaránt fontos szerepet játszott a hétköznapi dolgok átértékelődése, a szemlélő pillantásának hatalma. Carrà **METAFIZIKUS** festészetéről írt könyvének *A hétköznapi dolgokról* (Delle cose

<sup>68</sup> A misztifikálás elkezdett a képek keletkezési dátumára korlátozódni, legfontosabb képeinek több változata van, és gyakran nehéz megállapítani, hogy melyik mikor keletkezett, melyik készült a szűkebben vett **METAFIZIKUS** festészet korszakában, és melyik termék, a New York-i műkereskedők megrendelésére készített ön-reprodukció. *A nyugtalanító művészek* című festmény 18 változatából gyűjteményes kiállítást is rendeztek (1982-ben a római Campidoglióban, majd 1985-ben a New York-i Marisa del Re Gallery-ben) *Warhol versus de Chirico* címmel annak apropójából, hogy Andy Warhol 1982-ben készítette el az említett festmény sokszorosított változatát. Majd 1989-90-ben Mike Bidlo, amerikai festő keltett feltűnést *Not de Chirico* című sorozatával: több más alkotó mellett de Chirico stílusát másolta megtévesztő hitelességgel (erről ld. Müller-Tamm).

ordinarie) című fejezetében az „antigrázioso” festmények után újra felfedezte a GRÁCIÁT:

„A »hétköznapi dolgok« azok, melyek olyan jótékonyan dolgoznak lelkünkön, hogy általuk elérjük a GRÁCIA legmagasabb fokát; és az, aki figyelmen kívül hagyja őket, elkerülhetetlenül a képtelenségbe zuhan, mely plasztikus és lelki üresség. [...] A »hétköznapi dolgok« feltárják a forma egyszerűségét, mely egy magasabb rendű létről árulkodik, ez jelenti a művészet egyszerű titkát. [...] Azt is mondhatnánk, hogy ezáltal a mélységből a felszínre emelkedünk, mint a REPÜLŐ HAL” (C. Carrà 148).

De Chirico *A metafizikus művészetről* (Sull'arte metafisica) írt eszmefutatásában, mely a *Valori plastici* folyóiratban jelent meg 1918-ban, maga is a művészet lényegéként ismerte föl a megpillantásnak ezt a felemelő hatását, de sokkal inkább képességnek, mint lehetőségnek tartotta:

„minden dolognak [cosa] két aspektusa van: egy bevett, melyet szinte mindig látunk és amelyiket az emberek általában látnak, és egy másik, amely kísérteties és METAFIZIKUS, és csak kevesen pillanthatják meg a tisztánlátás és METAFIZIKA<sub>i</sub> elvonatkoztatás pillanataiban” (De Chirico 1985, 86).

Az arc és szemek nélküli próbababák egyszerre a pillantásunk által új életre kelő tárgyak és látnokok, akik a kiválasztottak számára feltároló jelenést közvetítik. De Chirico és Carrà manichinója, a közönséges és felsőbbrendű látás közötti médium, Nietzsche KÖTÉLTÁNCOSának (Seiltänzer) társa Zarathustrával kérdezheti: „Mert nem szükséges-e az is, ami *felett* táncolhatunk és eltáncolhatunk? Nem úgy kell-e, hogy a könnyedek, a legkönnyedebbek kedvéért – legyenek nehéz törpék és vakondok is?” (Nietzsche 2000, 240).<sup>69</sup>

A szemléletbeli rokonság ellenére a két festő elképzeléseit az értelmezéstörténet mégis hajlamos határozottan elkülöníteni, Maurizio Calvesi például egyenesen két különálló METAFIZIKÁRól ír: Carrà METAFIZIKÁja „világos és reményteljes, a védelmező transzcendencia árnyékában húzódik meg, mely végső soron azonos ISTEN eszméjével. [...] Ami de Chiricót illeti, a csoda és a remény valóban kívül kerülnek az időn, átszűrük az abszurd és a semmi érzését” (idézi: Monferini 1994, 82). A próbababákat illetően Caroline Tisdall – némi ideológiai előítéllettől vezetve – úgy gondolja, hogy Carrà nemcsak kölcsönözte alakjait, de azok nem is olyan

<sup>69</sup> A KÖTÉLTÁNCOS (Nietzsche 2000, 18, 20, 24) és a manichino összefüggéséről ld.: Grewe 131; Nietzsche a törpéket és vakondokat ebben az esetben nem mint testi fogyatékosokat emlegeti, és amikor Zarathustra a púpossal beszél, akinek „púpos beszéd dukál”, ezen elsősorban azt érti, hogy az „ember” mint olyan nyomorék

rejtélyesek mint Chiricónál és nem is keltenek rossz előérzetet, „inkább furcsán megalkotott emberalakok, mint különös és megmagyarázhatatlan jelenségek. *A metafizikus múzsa*, bár De Chirico **METAFIZIKUS** szótárának elemeiből építkezik, teljesen hiányában van az ő barokk teatralitásának” (Tisdall 14). Egy-egy kiemelt festmény részletesebb ikonográfiai elemzése és értelmezése után jobban látjuk majd, hogy a két művész **BÁB**jainak különbsége leginkább a tematikus kontextusban érhető tetten, és nem a szemlélőre gyakorolt hatásuk erősségében.



G. De Chirico: *Nyugtalanító múzsák*

### 3.3. Giorgio De Chirico: *Nyugtalanító múzsák*

A *Nyugtalanító múzsák* (Le muse inquietanti) a mitológiai témaválasztás által, a művészet ISTENnőinek megidézésével mintegy e művészet feladataként jelöli meg a felkavaró érzések kiváltását, a szemlélő nyugtalanítását vagy akár zaklatását. A Múzsák

Mnemoszüné, az emlékezet leányai, De Chirico pedig – Schopenhauer nyomán – szoros összefüggést tételezett az emlékezet és az örület között:

„Schopenhauer az örültet olyan emberként határozza meg, aki elveszítette emlékezetét. Találó meghatározás, hiszen normális cselekvéseink és normális életünk logikájának alakítója az emlékezet folytonossága, mely kapcsolatot létesít mi és a dolgok között és fordítva” (De Chirico 1985, 85).

Mindezt továbbgondolva a Múzsák árvasága, vagyis anyjuk, az emlékezet elvesztése megőrülésüket jelentheti, vagy a másik oldalról megközelítve gyermek-ségük a „normális” állapot. Sylvia Plath 1957-ben e festmény hatására írta meg *The Disquieting Muses* című költeményét, és egy rádióinterjúban ráirányította a figyelmet a képen lévő nőalakok számára. A kilenc múza helyett itt csak három babaszobor látható, így a kép mitológiai utalása szélesebb képzettársítási mezőt nyit meg:

„Írás közben a kép rejtélyes alakjaira gondoltam, három szörnyű, arctalan próbababára: klasszikus vonalú ruhában ülnek vagy állnak abban a különös, tiszta fényben, melynek hosszúkás, erőteljes árnyékai annyira jellemzőek De Chirico korai képeire. A nőalakok korábbi baljós nőtrióknak – a párkáknak, Macbeth boszorkányainak, de Quincey örült nővéreinek – 20. századi megtestesülései” (Plath 209).

A vers beszélője az édesanyját szólítja meg, és Plath költészetében a próbababák összekapcsolódnak a gyermekkor, a születés, a keresztelő, az anyaság és meddőség képzeteivel, ez különösen egyik utolsó, *A müncheni próbababák* (The Munich Mannequins) című versében válik létkérdéssé számára:

„A tökély iszonyú, gyereke sem lehet.  
Hólehellet-hideg, anyaméhet tamponál,

Ahol tiszafák zúgnak, mint a hidrák,  
És az életfa, az életfa elereszti  
Havonta holdjait, céltalanul.  
A vér szeretetömlés,

Tökéletes áldozat. [...]” (Plath 185).

A manichino mint a szaporodás biológiai konvencióit felforgató test témáját fűzi tovább Max Ernst egy nyelvi játékkal, melyet a *Fiat modes*-sorozathoz fűzött jegyzetekben találhatunk: a *Gebärmutter* ('anyaméh') szóösszetételt módosítva alkotta meg „a módszeres örültség hímányját” (der gebärvater methodischen irrsinns) (ld. Spies 1991a, 19-20).

De Chirico korai festészetében a testek számos alakváltoztatával találkozhatunk, bizonyos esetekben a *Nyugtalanító múzsák*hoz hasonlóan szoborszerűek, máskor – mint például a *Hektór és Andromaché* (Ettore ed Andromaca) párja – MARIONETT-szerűek, a fejük viszont legtöbbször ovális gömb, melyen arc helyett

valamilyen minta rajzolódik ki. Sokféleképpen értelmezhető ez a fejet eltakaró vagy inkább annak helyére tett tárgy. A *Két nővér. A zsidó angyal* (Le due sorelle. L'angelo ebraico) címet viselő festmény csak egy útmutatás a sok lehetséges közül: itt két **ÁLARC** látható egymás mellett, egyikük a vonalakkal díszített tojás, a másik páncélsisakra emlékeztet, melyen réseket hagytak, ahol a szemek kiláthatnak. Ezen a képen a két **ÁLARC**ot önmagában láthatjuk, máskor tulajdonosuk viseli őket, de ilyenkor a páncélsisak résein nem kukucsáknak ki a szemek, csak a fekete üresség.<sup>70</sup>

„A **MASZK** bataille-i értelemben vett inkarnációja abban áll – írja képanropológiájában Hans Belting –, hogy a **MASZK** nélküli arc **ÁLARC**szerűen ábrázolja önmagát, miközben maga is **ÁLARC**cá válik, méghozzá »az arc **ÁLARC**ává«” (Belting 39). A *Múzsák* egyike a testét figyelembe véve háttal áll a nézőnek, és narancssárga fejének alakja másfajta, mint a mellette ülő asszonyságé (akinek fejét levették): mintha felfújtt vagy kitömött ballon lenne, Sophie Täuber *Dada-Fejeit* is előlegezi. Az ökölvívók használnak ilyet edzés során, és ha valaki belebokszol, akkor egy ideig ide-oda rángatózik; Sylvia Plath költeményében is vissza-visszatérő mozzanat a múzsák mechanikus bólogatása (nodding). A kép árnyékos részén álló harmadik szobor egy bokszoló testtartását veszi föl, de nem tud közel menni társához, hogy ökleivel készítse bólogatásra, mert lábai márványból vannak. A háttal álló alak mellett ülő másik múzsa „feje” lehetne levett **MASZK**, de nincs valódi arca, amit az **ÁLARC** eltakarhatna – újra Nietzsche szavai juthatnak eszünkbe: „Bizony mondom, keresve sem találhatnátok jobb **ÁLARC**ot magatoknak saját arcotoknál, ti mostaniak!” (Nietzsche 2000, 147). A testet takaró vagy azt **PROTÉZIS**ként helyettesítő kellék másik alakváltozata Chiricónál az ugyancsak narancssárga kesztyű. A motívum kapcsolatba hozható Max Klinger egy képsorozatával, melyen egy elveszett kesztyű története idéz fel egy szerelmi történetet (vö. Holzhey 37), de az olasz festő egyik képén inkább tűnik művégtagnak, semmint egy egyszerű kesztyűnek. A *Szerelmes dalon* (Il canto d'amore) egy hagyományos bőrkesztyű rajzszöggel föl van tűzve a falra, *A végzetszerűség rejtélyén* (L'enigma della fatalità) viszont ez a kesztyű körmökkel is rendelkezik, és a körmös kesztyű később Max Ernst *Elefant Celebes* című

<sup>70</sup> Ebben a manichino alapvetően különbözik a húszas évek gladiátoraitól (pl. *Oroszlán és gladiátorok*), akiknek látszik a szeme a sisakban.

festményén tér vissza a vaselefánt előtt álló fejnélküli szobor kezére húzva.<sup>71</sup> A narancsszínű, masni-mintás **ÁLARC** a nyugtalanító múzsa lábához támasztva a tízes évek női kalapjait idézi, és a babaszobor feneké alatt ott a kalapdoboz is. Amennyiben az egyik szobor talpazata egy doboz, akkor ez a szobor feltehetőleg tud mozogni, le tud ülni. Ha viszont nem tud megmozdulni, akkor a dobozt nem lehet kivenni alóla (hogy eltegyük a kalapot vagy **MASZKot**), mert úgy felborulna. A rend, a rendesség, a használat után helyükre tett tárgyak megnyugtató érzése helyett a rend felborulásának lehetősége nehezedik a nézőre. A tárgyak a **METAFIZIKUS** látás hatására elkezdenek önálló életet élni, és mindenben felfedezhetjük a démont, ahogy a festő *Zeuxis, a felfedező* című esszéjében elképzelte (De Chirico 1985, 81-82). *A nagy metafizikus* (Il grande metafisico) hatalmas építménye éppúgy a káoszt emeli renddél, mint Kurt Schwitters *Merz-Bau*-ja.

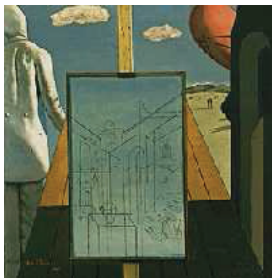
Az ülő múzsa vállai és karjai körkörösén egymásba fonódva gyűrűt formálnak, melynek nyele a próbababák sajátos kalaptartó gombja. Ha levennénk a törzsről ezt a nyeles keretet, akkor olyan tükrökre, okuláréra vagy nagyítóra hasonlítana, melyből kitörött az üveg. Ez az optikai trükkökkel szemben a szemképráztató csodát a **METAFIZIKA** megmagyarázhatatlanságából eredezteti. A szemüvegkeretből kitört lencse ugyanakkor értelmezhető a látás heterogenizálásaként és az egységes látásmód felszámolódásaként is, ahogy erre Andy Warhol felfigyelt:

„Ha megszokod a szemüveget, többé nem tudod, milyen messzire vagy képes ellátni. Azokra az emberekre gondolok, akik a szemüveg feltalálása előtt éltek. Félelmetes lehetett, mert mindenki másképpen látott, attól függően, hogy milyen rossz volt a szeme. [...] Ha nem lenne szemüveg, mindenki más szinten látna” (Warhol 83).

Az elemzett kép előterében álló két alak „fején” egyaránt mintát formálnak a vonalak, és a metszéspontok kijelölnek egy középpontot, ez a középpont más képeken, például *A Látmokon* egy kör, melynek közepében csillag van – ez az egyszemű Küklopsz mitológemáját is bevonja a **BÁBok** értelmezésébe.

---

<sup>71</sup> Jacques de Vaucanson a fuvalázó automata (1737) készítése során a **BÁB** fakezére bőrkesztyűt húzott, hogy az ujjak jobban simuljanak a fémfuvalára (Wood xvii)



G. De Chirico: *A tavasz kettős álma*



O. Redon: *Küklopsz*



O. Redon: *A szem...*

Az áttekintet irodalomban sehol nem találkoztam egy igen szembetűnő párhuzammal De Chirico *A tavasz kettős álma* (Doppio sogno di primavera) és Odilon Redon három évvel korábban készült *Küklopsz*a között. De Chirico képén a tábla mögül előbukkanó ballonalakú fej éppúgy a felhők közt lebegő léghajóra emlékeztet, mint Redon hatalmas egyszemű óriása.

A francia festő egy 1882-ből való könyomatán – *A szem, mint végtelenbe törő különös léggömb* (L'Oeil, comme un ballon bizarre se dirige vers l'infini) – a léghajó kosarát tartó óriás szem meg is teremti az összefüggést a *Küklopsz* és a léggömb között. A szem nélküli *Látnok* pillantása az embert felülmúló (übermenschlich) pillantás, melynek közvetítésével bepillantást nyerhetünk az eleusiszi misztériumok végső nagy látomásába: ez az epoteia feltárulása. Bezárt szemekkel tanít olvasni *A gyermek agya* (Le Cerveau de l'enfant) című festmény: a sárga könyv címét találgatva az egyik

értelmező úgy gondolja – és ennek különös jelentőséget tulajdoníthattunk –, hogy az a *Pinocchio* vagy a *Zarathustra* (Baldacci–Schmied 220, 232).<sup>72</sup> Az 1909-ben készült *Az orákulum rejtélye* (L'enigma dell'oracolo) című kép a delphoi jósdá történetéhez kapcsolódik, itt is találkozunk a *Látnok* színpadias függönyével: két függöny is látható a képen, az egyik egy fej nélküli szoborról libben el, a másik pedig úgy takarja el egy szobor testét, hogy a függöny tartórúdjá fölött csak az eltakart szobor feje lóg ki, mintha a függöny fölött lebegő fej hiányozna a másik szoborról – különválnak a fej és a test, az értelem és az ösztön.

A manichino arcán kirajzolódó mintázatot Plath egy sajátosan női tevékenységgel, a hímzéssel is összefüggésbe hozta, amikor „tar stoppoló-fa fej”-ről (heads like darning-eggs) és „varrt fej”-ről (stitched bald head) írt (Plath 29).<sup>73</sup> A hímzett arc Max Ernst 1926-ban készült *Két nővér* című képén is felfedezhető, legalábbis a frottage technika a nézőben textilMASZK-hatást kelt. A hímző fonál Ariadné fonala is egyben. A manichino megjelenése előtt pár évvel, 1913-ban De Chirico festészetének sok változatban ismétlődő témája Ariadné, aki a jellegzetes városi tér közepén elhelyezett fekvő szobor alakjában jelenik meg. A költő Hofmannsthal és a zeneszerző Richard Strauss Nietzsche hatására 1912-ben ugyancsak feldolgozták a mitológiai témát *Ariadné Naxoszon* (Ariadne auf Naxos) című közös operájukban.<sup>74</sup> A nyugtalanító múzsáknak is szoborteste van, akárcsak az elhagyott szerető Ariadnénak, aki az álmában tőle megszökö Thészeusz helyett kénytelen volt Dionüszossal vigasztalódni. De Chirico próbababái a kielégítetlenségbe örvülnek bele – talán nem véletlen, hogy a krétai királylány leghíresebb szobra, az i. e. III-II. században készült *Alvó Ariadné* római másolata a vatikáni múzeumban található. A *Dictionnaire Critique* 1929. októberi számában Georges Bataille egyik bejegyzése a *Por* (Poussières) címszó volt, a „történetmesélők – írja erről Briony Fer – nem képzeltek el, hogy az Alvó Szépség vastag porrétegbe burkolva ébred fel. [...] A por felidézi az elhagyott házak ocsmányságát, szellemi és éjszakai terrorját, és folyamatosan megújítja magát.” A *Por*

<sup>72</sup> André Breton készített a festményből 1950-ben egy retusált utánzatot *A gyermek agyának felébresztése* címmel (*Almanach Surréaliste du Demi-Siècle*), amelyen a férfi szemei nyitva vannak

<sup>73</sup> Tandori Dezső fordításának furcsasága, hogy a tar (bald) jelzőt nem ott használja, ahol az eredeti költemény, hanem azt áthelyezi az elsőből a második versszakba: az eredetiben a stoppoló-fa „kopasz” és a varrt fej nem, az átköltésben fordítva.

<sup>74</sup> Hofmannsthal a librettót Molière *Úrhatnám polgárának* (Le Bourgeois Gentilhomme, 1670) felhasználásával készítette, és az opera az énekes társulat mellett színre léptetett egy commedia dell'arte társulatot is, ezáltal keveredtek benne az esztétikai minőségek. A stuttgarti Hoftheater-beli, 1912. október 25-ei bemutatót Max Reinhardt rendezte



címszóhoz tartozó két fénykép egyikén egy múzeum padlásán egymásra dobált

**BÁBUk** láthatóak, címe *Padlás: bábuk, roncs és por*.

„A múzeum raktára, melyben a benne elhelyezett dolgokat por vonja körül, mint a művészet története, a modern tudatalatti metaforájává válik. Ez az elme múzeuma, vagy mint másutt írta, a múzeum a psziché minden aspektusának »kolosszális tükre«-ként szolgál, olyan hely, melynek tartalma csak szemléloinek tudatában formálódott meg” (Fer 162-163).

A szobortest az érzelmek elfojtásának is jelzése, amit Gordon Craig **ÜBERMARIONETT**ről írt esszéjében, Napóleont idézve követelményként írt elő:

„Az életben sok méltatlan dolog van, sok olyan kétség és tétováság, amelyekről a művészetnek mind hallgatnia kellene; a hős ábrázolásából pedig mindezeknek hiányozniok kell. *A hőst szoborként kellene látnunk, amelyben a test gyengeségei és bizonytalanságai már nem érzékelhetők*” (Craig 1994, 42).

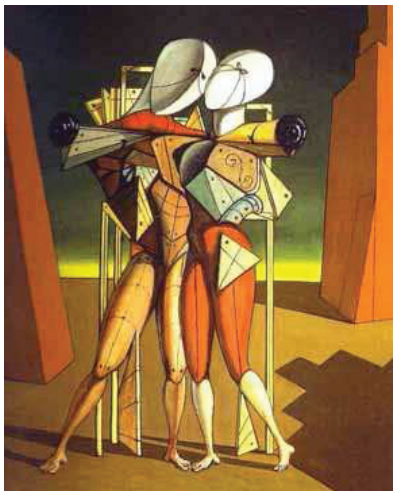
De Chirico műzsáinak márvány hidegsége azonban éppen a vakító fény hatására vet hatalmas árnyékokat. A későbbi látnok szemek nélkül képes látni, Ariadné szobra hangtalanul képes jóslatokat megfogalmazni *A csendes szobor* (La statue silenziosa) és *A jövőmondó jutalma* (La récompense du dévin) tanúsága szerint, azt a bölcsességet visszhangozza, amit Dionüszosz **ISTEN** sügött fülébe:

„Okos légy, Ariadné...  
Csöpp füled, akár a magaménak mása:  
Egy okos szót rejts belé:  
Gyülnöd kell előbb, hogy szeresd magadat!...  
*Én vagyok labirintusod...*” (Nietzsche 1989, 99-100)

A belső labirintus a dobozon ülő nyugtalanító múzsa hasában, a schopenhaueri plexus solarisban táru föl (vö. Földényi 1997, 130) vagy az *Ott leszek...* *Az üvegkutya* (J'irai... Le chien de verre) című festményen, ahol egy női torzó mellkasán ablakot vágta, amelynek homályából magzaggokkal átfürt szív villan elő.

A múzsa között felállított rúdon felfutó spirálvonal ismétlődik a *Hektór és Andromakhé* (Ettore ed Andromaca) című festményen, a latin faj ősanjának mellkasán: a tekergő vonal Otto Weiningernek, a *Nem és jellelem* szerzőjének hatására utal, akinek **METAFIZIKUS** geometriáját nagyra értékelte De Chirico, elméleti esszéiben utalt is a Weininger által méltott germán Midgard kígyójára, aki hatalmas testével az egész világot körültekeri (De Chirico 1985, 88). A festményen Andromakhé a trójai háborúra készülő férjét búcsúztatja, a mitológiai téma, annak tudatában, hogy a kép készütkor még zajlott a világháború, állásfoglalássá válik: bár a gyász és vereség ott lebeg a szemlélo képzetében, De Chirico mégsem ezt, hanem – akárcsak a

futuristák – az indulást tartja fontosnak. Andromakhé a római és görög mitológia, illetve történelem útjainak kereszteződési pontján áll (az *Íliász* és az *Aeneis* történetileg szorosan összefüggenek), ami a Görögországban született olasz festő számára különösen fontossá tehetette alakját; mindazonáltal személyét joggal tekinthetik az erre fogékonyak a történelem nagy szajhájának is, aki miután Akhilleusz megölte férjét, Hektórt Akhilleusz fiának lett asszonya.



G. De Chirico: *Hektór és Andromakhé*

A manichinók közül a *Hektór és Andromakhé* és számos különböző változatának alakjai állnak legközelebb a **MARIONETTE**khez, mert a mögöttük lévő fakeret azt a benyomást kelti, hogy önjelüként nem képesek ellenállni a nehézkedésnek, a segédeszköz nélkül összecusklanának. Ahogy testükön halad a szemünk a lábujjaktól a fejig, egyre inkább elveszítik életszerűségüket: lábfejük emberi, de combjaikat és törzsüket már szegecselt lemezekből rakták össze, karjuk helyére pedig olyan tárcsákat helyeztek, mint a súlyzókra szokás, végül hurkolt vonalakkal díszített **ÁLARC**okban végződnek, melyeket bensőségesen összedugnak. A *Látnok* lábai, izomtól duzzadó vádlíja ugyancsak lehetne emberé is, feneke viszont olyan képlékeny anyagból készült, ami tökéletesen idomul az alatta lévő farönkhöz, és a hátát fémcsarnyak takarják; *A tékozló fiún* (Il figlio prodigo) a szobor-apát ölelő manichinónak egyik kézfeje valódi, a

teste többi része mesterséges – mintha De Chirico BÁBjainak nem kezeit-lábait helyettesítenék művégtagok, hanem az egy-két valódi testrészhöz kapcsolódna teljes PROTÉZIS<sub>test</sub>.

### 3.4. Carlo Carrà: *Metafizikus múzsa*

Carrà próbababáinak alakváltozatait szemléletesen tárja fel egy a festményeinek címében többször ismétlődő olasz szó szemantikai összetettsége: az *apparizione* egyaránt jelent szellemet, kísértetet, különcöt, négert, fura alakot és jelenést. „E jelenés a létezés szemmel nem látható aspektusát, »mély-szerkezetét«, a tudat-alattihoz hasonló »alantas szerkezetét« teszi láthatóvá” – olvashatjuk Földényi F. László METAFIZIKUS festészetről írt esszéjében (Földényi 1997, 135



C. Carrà: *Jelenések ovális*

*A jelenések oválisán* (L'ovale delle apparizioni) az előtérben egy balerinaruhás BÁBtorzó, a háttérben egy TENISZező-szobor látható, mindkettőjük feje tojáshéj szabályosan kettévágva úgy, hogy az arcuk a héj homorú fele: az arc egy hiány, MASZKja a semmi. A TENISZező-szobor Carlo Carrà legeredetibb leleménye, sem De Chiricónál, sem később Max Ernstnél nem találkozhatunk vele, ennek ellenére, vagy éppen ezért, értelmezéséhez az irodalom semmilyen támpontot nem ad, így csak

saját képzetársításainkra hagyatkozhatunk. A **BALETT-TÁNCOS** és a **TENISZ**ezőnő egymás mellé helyezése az 1918-as *Jelenések oválisának* színpadias terében felkínál egy lehetőséget a **TENISZ** esztétikájának értelmezéséhez. 1913-ban mutatták be a Claude Debussy utolsó zenekari művéből készült *Játékok* (Jeux) című **BALETT**et Párizsban, ahol Carrà is sok időt töltött futurista korszakában.<sup>75</sup> Nyizsinszkij és az orosz **BALETT** mesterművét a kritika „Bloomsbury **BALETT**”-ként is emlegeti, az alkotásban egy fiatalember és két leányzó szerepel, akik egy **TENISZ**játszma közben elveszítik a labdát, amit egy rejtélyes sötét kertben, valahol a londoni Bedford Square közelében próbálnak megtalálni. A **TENISZ** a Bloomsbury-kör életének szerves részét képezte, Virginia Woolf *Felvonások között* (Between the Acts, 1941) című regényében például a **TENISZ**ütő éppannyira mindennapos tárgy, mint egy teáscsésze:

Isa Oliver egy jótékonyági vásáron találkozott Rupert Haines-sel, „meg **TENISZ**nél. A férfi odanyújtott neki egy csészét meg egy ütőt – ez volt az egész. Lerombolt arcából Isa mégis egyre valami rejtélyre érzett rá; és a csendjéből szenvedélyre. **TENISZ**nél is érezte ezt, meg a vásáron. Most harmadszorra, s élesebben, megint” (Woolf 8).

A sportág arisztokratizmusa<sup>76</sup> lehetett hatással Carlo Carràra, akinek festményein a tenisz annak a szellemi felsőbbrendűségnek válik attribútumává, amelyet a **METAFIZIKUS** festészet elméletének áttekintésekor már érintettünk (Nietzsche **KÖTÉLTÁNCOS**a szemben a nehéz törpékkel). Az 1917 és 1921 között készült képei közül a *Jelenések oválisa* mellett például *A metafizikus múzsa* (La musa

<sup>75</sup> Az eredeti előadás rekonstruálására és újbóli színpadra állítására lenyűgöző mennyiségű munkát fordított Millicent Hodson, aki egy több mint ötszáz oldalas monográfiát írt a Nyizsinszkij-féle *Jeux*-ről. A kötet alapján tudhatjuk, hogy a zeneszerző művét „**TÁNCOS** költemény”-nek (poème dansé) nevezte, zenéjében tango és turkey trot dallamok keveredtek olyan elemekkel, melyek sokakat Wagner *Parsifal*jára emlékeztetnek; a díszlet- és jelmeztervező Leon Bakst volt; a koreográfiát Szergej Gyagilev és az orosz **BALETT** számára Vaclav Nyizsinszkij készítette, aki maga is táncolta a három szerep egyikét; az 1913. május 15-ei párizsi bemutaton Pierre Monteux vezényelt (ld. Hodson). Később, 1928-ban Prampolini és Zdenka Podhajská is készítenek „sport-táncok” (danze sportive) elnevezéssel egy koreográfia-sorozatot többek közt Silvio Mix *Tennis* vagy Hadril *Football* című kompozíciójára (Lista 2005, 71).

<sup>76</sup> A **TENISZ** a viktoriánus korban keletkezett, és a szabályai is viktoriánusok voltak: a sportot csak az arisztokrácia gyakorolhatta. A francia **TENISZ**torna (Internationaux de France de tennis vagy Roland Garros) is csak 1925-ben engedélyezte a hivatásos **TENISZ**ezők részvételét. A Deleuze-féle *Proust*-könyv magyar nyelvű kiadásának címlapján Marcel is teniszütővel a kezében látható.

metafizika), *A nyugat leánya* (La figlia dell'ovest) és *Az építő fia* (Il figlio dell costruttore) szerepelt **TENISZ**kellékekkel ellátott figurát. A *Jeux* díszlet és látványtervezője, Leon Bakst a poszt-impresszionista festészet látványvilágának megidézésére törekedett, és Carrà is mint *A futurista festészet technikai kiáltványának* (Manifesto tecnico della pittura futurista) egyik aláírója 1910-ben a poszt-impresszionizmus és a futurizmus kapcsolata mellett foglalt állást:

„Az emberi arc sárga, piros, zöld, kék, lila [...] festészet nem létezhetik *divizionizmus* nélkül. A divizionizmus, mindazonáltal, felfogásunkban nem egy technikai *eszköz*, melyet módszeresen megtanulni és alkalmazni lehet. A divizionizmus a modern festőben véleményünk szerint lényeges és végzetes **VELESZÜLETETT KIEGÉSZÍTŐDÉS** legyen” (Szabó 150-151).

Carrà **TENISZ**ezőit kiegyensúlyozottá teszi a „veleszületett kiegészítődés” gyakorlása, nyoma sincs bennük a De Chirico-hárpiák őrjöngésének. A filozófiai kérdéseken túl a tízes évek második felében készült festmények és a **BALETT** közötti rejtett összefüggések mégsem a posztimpresszionizmushoz fűződő viszonyban kereshetők, Carrà ugyanis ekkor már a futurizmustól az itáliai hagyomány nagy mestereihez fordult vissza, miközben az impresszionizmus „lila ködjét” kárhoztatta (C. Carrà 142), Virginia Woolf és Roger Fry is inkább Cézanne-t csodálták.



C. Carrà: *A metafizikus Múza*

A Bloomsbury-BALETT általam megtekintett előadásában a koreográfia többször ismétlődő eleme volt, hogy egy-egy szereplő az arca elé tartotta a TENISZütőt és azon keresztlézett. Az olasz nyelvpolitikában a húszas években felerősödő purista hullám hatására a sport angol neve helyett a *pallacorda* szót kezdték használni, amely húrlabdát jelent (az angol is megkülönbözteti a 'racket' és a 'bat' ütőtípust) – a TENISZütő húrjainak szabályos négyzetháló-szerkezete felidézi azt a segédeszközt, amelyet az olasz reneszánsz festők, majd Dürer használt a perspektíva kifejlesztése során. A *metafizikus műzsán* Carrà a mélység érzékeltetésére használja a távlatot, a falak árnyékolását, a padló és a mennyezet vonalait; a művészettörténetben egyik példaképe, Paolo Uccello az elsők között törekedett arra, hogy a matematikai módszerekkel megszerkesztett perspektívát ne csak egy időben előrehaladó történet eseményeinek egyetlen képbe sűrítésére, hanem a térélmény megteremtésére is használja. A vonalak fókuszpontja Carrà képén a szemközti falon függő kereszt, mégis leegyszerűsítés volna a szoba metafizikusságát ebből a jelképből eredeztetni, a térkezelésnek ugyanis bonyolult rendszerét építi föl a festő. Először De Chirico kezdett el Ferrarában zárt tereket, tárgyakkal telezsúfolt szobákat festeni, a *Metafizikus enteriőr nagy épülettel* (Interno metafisico con grande officina) című képén Carrà *Metafizikus műzsájának* szobájához hasonlóan láthatunk egy festményen belüli festményt. De Chirico korábbi tereinek némelyikén az épületek díszletszerűek, az új korszak szobáiban pedig olyan keretbe foglalt képek jelennek meg, melyeken utcák, épületek láthatóak, vagy egyszerűen kilátunk az ablakon a városra, Carránál is ismerünk díszletvárosokat és ennek a képnek a belső festményein ugyancsak egy utcakép és egy Trieszti-öböl ábrázoló térkép porosodik a sarokba állított szobor mellett. A külső terek belső térre, a belső terek külső térre utaló jelzéseket tartalmaznak: ezek értelmezhetők egyrészt a német romantikából hagyományozódó „honvágnak”, a mindig máshová vágyakozásnak, másrészt a párhuzamosan létező tereknek, a szimultaneitásnak a nyomaiként. A távlatok és nézőpontok megtöbbszöröződése még érintetlenül hagyja a „valóság” határait, Carrának a *Manichino a szobában II* (Manichino nella stanza II) címet viselő ceruzarajzán<sup>77</sup> például a kép háttérében látható egy ajtó, ahol a padló deszkái más irányban indulnak el, mint ahogy az ajtón inneni szobában futnak. Ezzel szemben a fényt elnyelő fekete szobák, amelyek nagyon sok festményén felfedezhetők,

<sup>77</sup> A ceruzarajzokra és vázlatokra itt és a későbbiek a *La matita e il pennello* c. kötet alapján hivatkozom (Fagone), ezek külön nem szerepelnek a Függelék Képgyűjékében.

és a *Metafizikus múzsán* két falon is nyílnak, lehetővé tehetik, hogy kilépjünk a valóságból, hogy átutazzunk a túlsó partra. Akárha Carrà világában ezeken az ajtókon keresztül lehetne közlekedni, egyik szobából átlépni egy másikba, valahogy úgy, ahogy azt Kleist elképzelte Otto August Rühle von Liliensternhez írt levelében: „Jöjj, tegyünk valami jót, és haljunk meg közben! Egyikét a millió HALÁLnak, melyet már meghaltunk és meghalni fogunk. Mintha egyik szobából a másikba lépnénk át” (Kleist 1998, V, 293).

Ha átlépünk *Az elvarázsolt szobába* (La camera incantata), ott nagyobb rendetlenséget találunk, mint a múzsa szobájában. A súly és a mérleg – az *Anyá és gyermek* (Madre e figlio) hatalmas mérőszalagjával együtt – visszaatlnak a futurizmusra, a „futurista megméréstetés”-re (misurazione futurista), amely az irányzat teljesítménykultuszát fejezte ki, és Marinetti *Zang Tumb Tumb* című szövegének hőmérőjére vezethető vissza (Monferini 1994, 84). A hal a Nietzsche iránt rajongó futurizmus és az újráfelfedezett kereszténység között lebeg. Carrà több esszét is szentelt Tobias alakjának, akinek apokrif írásában a fiú halmájjal gyógyítja meg apja vakságát (vö. Holzhey 53). A tárgyak szemlésében újjászülető szem szimbóluma ez a hal – emlékezzünk a METAFIZIKUS festészetről írt eszmefuttatás REPÜLŐ HALára.



C. Carrà: *Az elvarázsolt szoba*



C. Carrà: *Magány*



C. Carrà: *Anyá és gyermek*

A *Jelenések oválisának* deszkáin a **BALETT-TÁNCOS** és a **TENISZ**ező mellett vergődő hal a tengerből vetette ki magát: a repülésben, a „veszély szeretetében” (Marinetti) mindig ott rejlik az öngyilkosság lehetősége is. A tengeri hal társa a matróruháas próbababa az *Anyá és gyermek* című festményen, ahol a tenger, az utazás, az útonlevés jelzései a festő a keresztény túlvilágiság hagyományához kapcsolódik, mely „az ember emberségét, a *homo humanitas*át a *deitas*szal szembeni elhatárolódás felől látja. – írja Heidegger – Üdvtörténetileg az ember »ISTEN gyermeke«, aki az Atya kívánalmát Krisztusban éri fel és vállalja át. Az ember nem e világi, amennyiben a »világ«, elméletileg-platonikusan elgondolva, csak tűnény átmenet a túlvilághoz” (Heidegger 1994, 124).

A geometria iránti érdeklődés nemcsak a perspektíva kialakításában érhető tetten Carránál, de a képeken a használati tárgyak mellett megjelenő, gyakorlati szereppel nem rendelkező alakzatokban is, melyeket De Chirico és Carrà festményein rendszerint színes mértani formák díszítenek (a *Nyugtalanító múzsák* téglateste, a *Metafizikus múzsa* gúlája), sőt a manichinók testének kialakításában is. A *Magányon* (Solitudine), mint De Chirico számos képén is, a fekete tábla előtt ülő próbababa tervrajzot készít; Augusta Monferini részben e kép alapján arra a megállapításra jutott, hogy Carrà



manichinója eltávolodik a chircói embertelenségtől (disumano) és visszatér Dürernek az emberi test arányairól írt munkájához (Monferini 1994, 87). Ezzel nehéz lenne egyetérteni, különösen, ha felidézzük *A futursita festők technikai kiáltványának* sorait:

„A mi új tudatunk nem tartja többé az embert az egyetemes élet középpontjának. Egy ember fájdalma számunkra csak annyira érdekes, mint egy villamoslámpáé, mely szenved és vonaglik, és a fájdalom szívettépő kifejezésével kiált” (Szabó 149).

A *Magány* próbababájának feje akár villanykörte is lehetne, ezzel felkeltve a szemlélő együttérzését<sup>78</sup> – annyiban mindegyre igaza lehet Monferininek, hogy míg Chiricónál – korábban utaltam rá – bizonyos képeken a test a **PROTÉZIS** a valódi végtagokon, addig ezen a festményen a test a valósághű, és azt egészíti ki a műfej és a hasáb. Ez viszont koránt sincs így Carrà összes képén, sőt gyakran a manichino egészében „holt anyag” (Craig). A **TENISZ**ező-szobrok szövetségesei a **fémBÁB**ok és a szorosabb értelemben vett ruhatartó próbababák. Az *Anyja és gyermek* című képen a matrózkabatos fiú kerek talpazaton, az anyja lábak hiányában magasabb, szögletes pódiumon áll, testét különböző színű és felületű fémlemezekből alakították ki, csigás vállai éppúgy használhatóak fogasnak, mint feje. A festmény témáját variáló rajzok közül figyelmet érdemel a *Metafizikus valóság. Magány* (Realtà metafisica. Solitudine), ahol a **BÁBU** mellett egy hatalmas, bokarészről csavarozott fémcsizma vagy műláb látható, és *A tavasz szelleme* (L'apparizione della primavera), amelyen háttal ül egy végtagok nélküli, meztelen férfitest, amelynek egyes részeit szegecselt szélű fémlemezekkel pótolták. Carrà ikonográfiájában a fémrészletek válnak olyan hangsúlyossá, mint Chiricónál az **ÁLARC** és a kesztyű, szerepük éppúgy a testrészek takarása vagy pótlása. A fém szerepének értelmezése azért termékeny szempont Carránál, mert további összefüggést teremt a futurizmus és a **METAFIZIKUS** festészet korszaka között, amit nyomon követhetünk a festő egyik legkedveltebb témájának, a ló és lovas ábrázolásának életművön belüli alakulásán. Először egy 1909-10-es rajzon dolgozta föl a témát, ezt követte 1913-ban *A piros lovag* (Il cavaliere rosso), majd egy *Inseguimento* című kollázs 1914-ben, végül 1917-ben *A nyugati lovag* (Il cavaliere occidentale).<sup>79</sup> A

<sup>78</sup> A vissza-visszatérő Carrà-féle apparizione alakváltozata megtalálható már Nietzsche *Zarathustrájában* is: „Magasabb rendű a felebarát-szeretetnél a legtávolabbiak és az eljövendők iránti szeretet; az emberszeretetnél pedig magasabb rendű még a *dolgok és kísértetek* iránti szeretet is.” (Nietzsche 2000, 77 – kiem: B.K.)

<sup>79</sup> Említésre méltó, hogy Carrà már többször emlegetett bálványa, Paolo Uccello életművében is fontos téma a ló és lovasa, *Szent György és a sárkány* történetét is két változatban festette meg.

futurista festők a tízes évek elején a testet megsokszorozó sebesség dimanizmusának megragadásával kísérleteztek: ebben a vonulatban helyezhető el Giacomo Balla *Az automobil sebessége* (Velocità d'automobile) és Carrà *A piros lovag* című festménye (vö. Carollo 20-22). A METAFIZIKUS festészet korszakában születő *Nyugati lovagon* az 1913-ban készült kép beállítása ismétlődik, de mind a lovat, mind a lovast erős páncélzat fedi, olyannyira, hogy a kép szemlélője a két alakot test nélküli fémvázként érzékeli. Giacomo Balla említett képén, majd az *Egy labdarúgó dimanizmusán* (Dinamismo di un foot-baller) a sebesség hatására a mozgó alak felismerhetetlenné válik, és a kubista alakokhoz némileg hasonlóan mértani ábrákra bomlik föl, Carrà későbbi lovasképén ez a fölbomlás más módon valósul meg: a képen megjelenő alakok „beBÁBózkodnak”, szegecsekkel összeillesztett fémlemezekből kirakott automatákká válnak. A középkori lovag ábrázolása így mégis egészen közel kerül a futurizmus szellemi magjához, elég csak Marinetti *Óda a verseny-automobilhoz* című költeményére (eredeti címe: *A mon Pégase*) vagy az irányzat alapító kiáltványára gondolnunk, ahol ilyeneket olvashatunk:

„A Kentaur születésénél kell segédkezünk, és hamarosan látni fogjuk az első Angyalok repülését! [...] A három fűtató vadállathoz léptünk, hogy szeretettel megveregessük forró mellüket. Én úgy nyúltam el koesimon, mint holttest a ravatalon [...] Kiáltottam: Csak szaglás, szaglás után! Elég ez a vadállatoknak! És mi, kis sápadt keresztekkel pettyezett fekete szőrű fiatal oroszlánok, követtük a HALÁLT, mely fűrgén és lobogva futott a hatalmas lila égen át” (Marinetti 1962, 133).

Carrà ugyancsak 1917-ben készült *Penelopéja* Marinetti *Elektromos babáinak* nővére.

### 3.5. Max Ernst: *Fiat modes*

Max Ernst korai korszakában, a kölni dadaizmus időszakában került a METAFIZIKUS festészet vonzáskörébe. Egy anekdota szerint 1919-ben, amikor Paul Klee-nél járt látogatóban Münchenben, megvette a *Valori plastici* egyik számát, ebben látta először De Chirico műveit. A hatás eredményeként megszülető képsorozat maga Ernst is az olasz festő előtti tisztelgésnek emlegette (Schneede 18-19). De a képein megjelenő alakok ihletett meríthettek Carlo Carrà manichinóiból is, az említett lap 1919 tavaszán tőle is bemutatott próbababákat ábrázoló festményeket, például *A nyugat leányát* (La figlia dell'ovest) és *Az építő fiát* (Il figlio del costruttore), vagyis ezeket is ismerhette Ernst, amikor a *Legyen divat – vesszen a művészet* (Fiat modes – pereat ars) című litográfia-sorozatot készítette (Spies 1991b, 50). A *Fiat modes* önálló kiadványként jelent meg 1919-ben (Köln, Schlömilch Verlag), a címlapon kívül nyolc

könyomatot tartalmazott. Jellemző, hogy az itáliai művészek hatására készülő képeknek a kölni dadaista latin címet adott: az említett nyomatokkal azonos évben készült BÁB-festményét *Aquis Submersus*nak (Lemerülés a víz alá) nevezte.<sup>80</sup>



M. Ernst: *Fiat modes 2*.



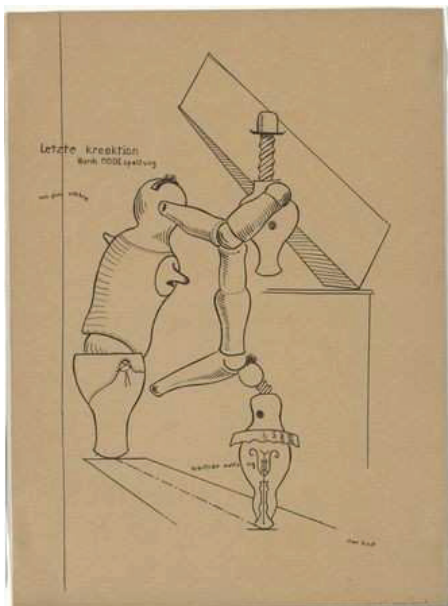
C. Sherman: *Cím nélkül # 263*

A fenti részleten Ernst a szabóműhelyek próbababáit a TENISZpályák alaprajzára emlékeztető alakzat által kijelölt térbe helyezi, a hatalmas művégtag, a körző, a furcsa árnyékok, a lebegő női ruha idézik meg a METAFIZIKUS festészet hangulatát. Werner Spies e festmény és a *Fiat modes* kapcsán is érzékel egyfajta iróniát, és úgy látja, hogy Ernst groteszkbe fordította a Chiricótól átvett motívumokat, de mégis hangsúlyozza, hogy ez a szellemi hangoltság nem mond ellent annak, hogy a német dadaista művész alapvetően tisztelte a METAFIZIKUS festőket (Spies 1991b, 50). Egészen más ez az irónia, mint például a George Groszé, aki kugliBÁBjaival éppúgy félreérti a METAFIZIKUS festészetet, mint Meyerhold biomechanikája Gordon Craig ÜBERMARIONETT-elméletét.

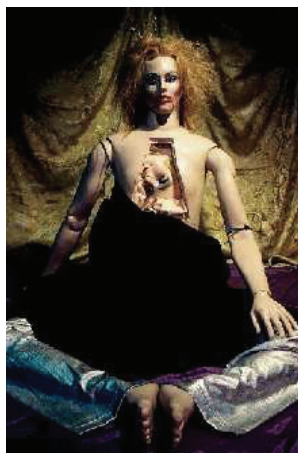
Ahogy korábban a futurista színház kapcsán megfigyelhettük, Max Ernst értelmezéstörténetében is összekapcsolódnak a BÁBok és az unheimlich fogalma. Ernst a húszas években csatlakozott a szürrealistákhoz, de Freud és híres esszéje Hoffmann-ról már a dadaista korszakában is foglalkoztatta, sőt ez az esszé úgy szolgált számára, „mint a dadaista korszak korai festményeinek és a kollázs-regényeknek a vonatkoztatási rendszere” (Spies 1991a, 42). Tudható, hogy *A homokember* Ernst

<sup>80</sup> Az *Aquis submersus* címe egy 1877-ben megjelent Theodor Storm-novellára utal.

kedvenc könyvei közé tartozott: az ember és a gép határvonalán lebegő testek különösen a kollázsokon váltak kíséretiessé.<sup>81</sup>



M. Ernst: *Fiat modes 3*.



C. Sherman: *Cím nélkül # 302*

A „Letzte kresktion” feliratú könyvomat Olimpiát, Hoffmann zenélő automatáját úgy torzítja el, hogy ezzel Cindy Sherman már korábban is említett Barbie-szörnyeit előlegezi meg. A divat éltetése (*Fiat modes*) a Sherman-képek ismeretében átfordul elutasításba: a megkopasztott, karok nélküli torzó és a kitépett lábakból összerakott alakzat a mai szemléletben a sztereotip nőideált megtestesítő plasztik-ikon kritikájaként is hat. A *Fiat modes* – Spies érvelése szerint – a pálya szkeptikus fordulatának első képi megfogalmazása volt. Ezek a nyomatok nem arra irányultak, hogy Ernst a népszerű művészetet rehabilitálja a szépművészetek számára vagy akár azok ellenében, ahogy ezt a cím sugallná. A világ-színpad barokk metaforájának felújítása a befolyásolt egyének arctalanságának allegóriájává vált: „A *theatrum mundi* abszurd babaháza mögött lázadás rejtett, melyet Nietzsche támogatott a világ teljesen történetivé vált, közönséges magyarázatával szemben” (erről: Spies 1991a, 31-32).

<sup>81</sup> A Hoffmann-hatás kapcsán érdemes kitérni Ernst és a romantika viszonyára. Egyik értelmezője nyilvánvalónak tekinti életművében Novalis és Friedrich hatását is, mely annak ellenére van jelen, hogy a dadát alapvetően romantika-ellenesnek szokás tekinteni (vö. Maur 342).

#### 4.

### A dadaista tánc és Sophie Täuber marionettjei

„Hogyan is lehetne rendet teremteni a végtelen és alakatlan variációk káoszában, ami az ember? A »szerezd felebarátodat« elve álszent. Ismerd meg magadat – ez legalább elfogadhatóbb utópia, mert van benne valami rosszindulat is.” (Tristan Tzara)

A zürichi dadaisták az Odéon Caféban találkoztak Rudolf von Laban **BALETT**iskolájának növendékeivel, Mary Wigmannel, Maria Vanselowval, Sophie Täuberrel, Susanne Perrottettel, Maja Kruscekkal, Käthe Wulff-fal és másokkal. A közös munka eredménye, egyben a zürichi Dada utolsó eseménye egy rendhagyó táncelőadás volt, a *Noir Kakadu* című nagy *soirée* a Kereskedők Csarnokában 1919. április 9-én. A háttérképet Arp és Richter festette, absztrakt formái uborkaföldre emlékeztettek. „Tzara irányította az egészet, mint egy cirkuszigazgató, aki az oroszoknak, elefántok, kígyók és krokodilok állatseregletét vezényli” (Richter 77). Eggeling absztrakt művészetről tartott komoly bevezető előadását követően először Marcel Janco néger **MASZK**jában Susanne Perrottet tűnt föl, aki Schönberg és Satie kompozícióira táncolt, a koreográfiát Laban lejegyzőrendszerének megfelelően Käthe Wulff és Sophie Täuber készítette. Wulff ezután Huelsenbeck és Kandinszkij verseket olvasott fel, Tzara húsz fős kórus kíséretében adta elő szimultán költeményeit, melyet nevetés, bekiabálások és zűrzavar kísért. Perrottet újabb táncot adott elő, majd Walter Serner lépett színre, aki

„mintha esküvőre öltözött volna, kifogástalan fekete felöltőt és csikos nadrágot viselt szürke nyakkendővel. Ez a magas, elegáns alak először egy fej nélküli próbababát vitt a színpadra, aztán lement, hogy hozzon egy csokor művirágot, és odaadta a **BÁB**nak, hogy szagolja meg ott, ahol a feje lenne, majd a lábához helyezte. Végül hozott egy széket, támlájával a közönség felé helyezte el az emelvényen, és lovaglóülésben ült rá” (Richter 78).

Ha az esküvői felöltőjében **BÁB**nak udvarló Serner gesztusát egy sorba állítjuk Max Ernst kollázsával, az *anatómia mint vőlegény*-nyel vagy Duchamp *Mátkájának* aggregénymasínájával, akkor a **BÁB** vagy automata és a nász vissza-visszatérő összefüggéséből akár feltételezhetjük a házasság dadaista elveinek létezését is, hiszen a dada az élet minden területét birtokba kívánta venni. A művirág illatával megajándékozott torzó jelenete az *Utolsó lázítás* (Letzte Lockerung) kiáltványának

felolvasását készítette elő, és a performansz csúcspontján a közönség kikergette Sernert az épületből, a BÁBot és a széket pedig darabokra törte.

„Az őrtület az egyes embereket tömeggé alakította. Félbeszakadt az előadás, felkapcsolták a lámpákat, és a dühtől eltorzult arcok lassan lenyugodtak. Az emberek felismerték, hogy nemcsak Serner provokációjának, de a felháborodott tömegnek a dühében is volt valami embertelen [unmenschlich/inhuman]” (Richter 79).

Hans Richter megfigyelése nagyon lényeges mozzanatra irányítja figyelmünket: Serner nem-emberi BÁBja (Schneiderpuppe) az *egy emberként* romboló tömeg dühének vált áldozatává úgy, hogy ezáltal az őrzöngés az emberek nem-emberi természetét is feltárta. Serner szövegének néhány sora megvilágíthatja a fej nélküli próbababa bölcséleti hátterét, bár a részlet a kiáltvány 11. pontjában olvasható, így a felolvasás során minden bizonnyal idáig nem sikerült eljutnia:

„Az embernek a fejét, félénken, de biztosan a szomszédéra kell cserélnie, mint egy záptojásra (jó jó). Az egészen leírhatatlant, az éppenséggel kimondhatatlant olyan elviselhetetlenül közelről kell odaüvölnie, hogy egy kutya se akarjon tovább olyan értelmesen élni, hanem sokkal butábban! Hogy minden elveszítse az értelmét és visszakapja a fejét!”.

A mondatok önmagukért beszélnek, az értelmezés óhatatlanul kevesebbet mondana, Serner gondolatának lényegét hamisítaná meg, ha az értelmetlent a logika nyelvére akarnánk lefordítani:

„fél szem fél szart lát  
szempár pár szart mond  
alhatsz bolond” (*Ön-telt én-ekek*, 1.).<sup>82</sup>

Walter Serner próbababája nem egyedi jelenség a Dada művészei körében, Hannah Höchről, Emmy Henningsről és Sophie Täuberről egyaránt fennmaradt olyan fénykép, amelyen a maguk készítette BÁBok társaságában láthatóak. Höch és Hennings figurái a kesztyűBÁBok típusába sorolhatóak, míg Sophie Täuber inkább MARIONETTEket készített. Ami első pillantásra szembetűnő, hogy a dadaista nők között a BÁBok iránti vonzalom rejtélyes köteléket sző, „úgy tűnik, hogy a BÁBkészítés és a tánc képviselték a nők elsődleges részvételét a Dada-világban” (Riese Hubert 527).

---

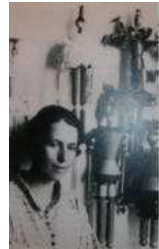
<sup>82</sup> A kiáltvány a *Dada* folyóirat 4-5. számában jelent meg először (Zürich, 1919. május 15.), magyar fordítás Beke László (Beke 59); az *Ön-telt én-ekek* Tandori Dezső fordítása, eredeti címe: Chansons suffisantes (Beke 61)



Emmy Hennings



Hannah Höch



Sophie Täuber

Azokon a fényképeken, amelyeken Höch maga készítette **BÁB**jaival látható, Julia Dech szerint a **BÁB** és a **BÁBos** között mágikus kapcsolat érzékelhető. Hasonló ruhába öltözött, mint amilyet a kezében tartott babára adott, és „tánclendülete egy **BÁJ**os [graziös] póz művészi geometriájává merevedik” (Dech 79). Bár a berlini dada képviselője is kísérletezett tánccal, a „**KÖTÉLTÁNCOS**i lebegés”-sel (Dech 90), művészete a képzőművészetben teljesedett ki, ahol ugyancsak beépítette a próbababa témáját. Höch az *Etnográfiai múzeum* (Aus einem ethnographischen Museum) ihletforrásként arra a látogatásra hivatkozott, amelyet Kurt Schwitters társaságában tett a leideni Rijks Etnográfiai Múzeumban 1926-ban, bár valójában a sorozat egyes darabjai ezt a látogatást megelőzően készültek, és a kortársak visszaemlékezései szerint már a berlini dada idején is érdeklődött ez iránt a téma iránt. Höch egyik legavatottabb értelmezője, Maud Lavin utánajárt, hogy a húszas években hogyan épült föl a leideni múzeum kiállítási anyaga:

„Alkalmadtán a múzeum antropológiai diorámái magukban foglaltak olyan életnagyságú próbababákat [mannequins], amelyeken bemutatták, hogyan öltözködtek és használták tárgyaikat a különböző törzsek. A húszas években az ilyen antropológiai *mise-en-scène*-ek a szemlélőkben kétségkívül kétféle képzetet társultak: a kereskedelembe használt, rendszerint női próbababákkal a kirakatokból és azokkal a valódi emberekkel, akiket egykor nemzetközi kiállításokon, színházakban, sőt állatkertekben mutogattak” (Lavin 342).

A TÁNCOS, képző- és iparművész Sophie Täubernek 1918-ban alkalma nyílt arra, hogy önmaga szórakoztatásán túl a zürichi BÁBszínház egyik előadásának alkotófolyamatában is részt vegyen. A zürichi iparművészeti múzeumban, mely Täuber hivatalos munkahelye volt – a titkolózás kényszere miatt mutatkozott a dadaista rendezvényeken rendszerint ÁLARCban –, a szokványos játékipar mellett már 1914-ben látható volt egy színházművészeti kiállítás, melyen Gordon Craig és Appia újításai is szerepeltek.

„Craig lelkes hívekre talált abban a múzeumhoz tartozó iparművészeti iskolában, amelyhez Sophie Täuber mint a textilosztály tanára tartozott. [...] Alfred Alther, az iskola és a múzeum igazgatója az 1918-ban bemutatott kiállítást főrumként használta egy MARIONETTszínház alapításához, és megbízott egy művészekből és írókból álló bizottságot, hogy dolgozzanak ki játékprogramot. Mindenféle eredetű, hagyományos és modern darabot figyelembe kellett venni. Sophie Täuber tőle kapta a feladatot, hogy a *Szarvaskirályt* színre vigye” (Minges 2958).

A commedia dell’arte műfaját művelő Carlo Gozzi tündérmeséjének átdolgozása MARIONETTEk számára összhangban van Gordon Craig hipotézisével arról a történeti szükségszerűségről, hogy a BÁBbá váló színészeket végül valódi BÁBok váltsák föl. A *Szarvaskirály* (König Hirsch)<sup>83</sup> szerelmi ármánykodások történetét mutatja be, az átdolgozás a 18. századot megidéző prologust átültette a huszadik század tízes éveibe, a darab főszereplője a mágus Freud analitikus lett, és a BÁBjáték felelevenítette a Freud és Jung közötti ellentétet. A király és a miniszter politikai versengését, illetve Freud és a megszemélyesített Ödipus-komplexus konfliktusát a MARIONETTEk szaggatott mozdulatai, a keleties jelmezek és a furcsa hangok avatták dadaistává. Az előadás érdeme maguknak a BÁBoknak és színpadi elhelyezésüknek az eredetisége volt. Kiemelkedik a hadsereg (Wache), e sokrészes ezüst és kék színű szobor, amelynek a központi torzójából ágazik szét számos fej, kar és láb. A BÁBok mértanilag megszerkesztett részekből állnak: hengerekből, gömbökből, tojásidomokból, korongokból – ezért sok-sok mozgatható taggal rendelkeznek. Az

---

<sup>83</sup> René Morax és Werner Wolff dolgozták át Carlo Gozzi *Il re cervo* című meséjét BÁBszínházak számára; Täuber eredeti BÁBjai a zürichi Musée Bellerive-ben találhatóak, a MARIONETTEk egyikéről megjelent egy reprodukció 1919-ben a mindössze egy számot megért *Der Weltweg* c. folyóiratban. A *Szarvaskirály* 1918-as zürichi bemutatójáról Bruno Mikol írt doktori értekezést: „Sur le Théâtre des MARIONNETTES de Sophie Taeuber”, Université de Paris, 1987 (ld. Riese Hubert 527, 541).



ízületeik mindig láthatóak, a tervező nem törekedett arra, hogy elrejtse a mechanikai részleteket. A megnyújtott Freud analitikus mindenki fölött kimagaslik, törzse háromszor hosszabb, mint lábai, és **BALETT** szoknyát visel. Angela, aki Deramo királlyal és Taglia miniszterelnökkel egyaránt nászra szeretne lépni, igazi dadaista szépség: úszó csipkeruhájának pompáját mulatságossá teszik piros-fehér csíkos végtagjai, melyekkel hadonászva közlekedési rendőrként is megállná a helyét. A festett fából készített **BÁB**ok rendkívül mozgékonyak, egyaránt tudnak állni, guggolni, szökdécselni és lebegni. A művésznő a **MARIONETT**ek mozgatózásában is részt vett.

Sophie Täuber **MARIONETT**jének egyik értelmezője, a **BÁB**okhoz az unheimlich minőségét kapcsolta: „A festett **MASZK**szerű arcok titokzatos és kísérteties [uncanny] hatást keltenek” (Riese Hubert 535). Újra ismétli magát az a diskurzus, amely a Hoffmann automatái által teremtett hagyományba kíván illeszkedni. Mindenképpen figyelmet érdemel azonban az a pár sorral ezelőtt idézet megjegyzés, amely Hannah Höch és **BÁB**ja közös táncát „**BÁJ**os”-nak (graziös) nevezte. Korántsem kielégítő az a magyarázat, hogy Julia Dech az élő **TÁNCOS** mozdulatában fedezte föl a **GRÁCIÁ**t, míg Riese Hubert az élettelen **BÁB**okat találta kísértetiesnek. Ez az oppozíció Schiller **GRÁCIA**-fogalmával dolgozna, amelynek semmi köze sincs a **MARIONETT**ekhez. A berlini dadaista fényképének értelmezője a **BÁJ**os póz megállapítása után fölteszt egy kérdést, amelyet megválaszolatlanul hagyott: „Az élő **BÁB** és a be**BÁB**ozódott élőlény [Die belebte Puppe und das verpuppte Lebewesen] – ki az ebből a DADA mechanikus tánót egyesítő párból, aki az alkotó és aki a modell?” (Dech 79). Ki az, aki utánozza vagy aki utánozni szeretné a másikat, a **BÁB** vagy a **BÁB**os? Az ebből adódó újabb kérdés pedig, hogy mi az, amitől az egyik **BÁB** **BÁJ**os, a másik kísérteties. Nem arról van-e szó, hogy az egyik hagyomány szempontjából mindkét művész **BÁB**jai idegenek, a másik szerint egyformán **BÁJ**osak? Az ijesztő **MASZK** mögött feltárló **GRÁCIA** lehetősége ott rejlik Klaus Minges egyik egyedi megfigyelésében,

aki Täuber MARIONETTjei kapcsán a beBÁBozódást olyan metaforaként értelmezte, amely biológiai képzettársítást is megenged. Szerinte a Gozzi-darab egyik fő témájának, az ember állattá változásának színrevitelekor a BÁBok tervezőjét nemcsak a jungi pszichoanalízis által felszínre hozott állatias ösztönök megmutatása motiválhatta, hanem Franz Kafka 1915-ben készült *Átváltozás* című elbeszélése is. A főreggő változó Gregor Samsához hasonlóan ezek a BÁBok is ízeltlábúak:

„a király háromrészes bogárvégtagjai, Freud varázsló hangyaszerűen részekre tagolt törzse, Clarissa póklábai, a nagyszájú Brighella és a madarász dagadt hernyóteste nyilvánvalóan azt a benyomást keltik, hogy a »beBÁBozódott« [verpuppten] alakok a hihetlent hozzák elő. A szarvassá változó király agancsai inkább egy szarvasbogár csápjára hasonlítanak” (Minges 2959).

Nem elhanyagolható, hogy Marcel Duchamp *Nagyüvegének* Mátkáját is hasonlították rovarhoz: „H. P. Rocher szerint a Mátka szitakötő és imádkozó sáska keveréke; Carrouges a maga részéről azt fedezi fel, hogy a Marriée franciául egy rovar, a noctuelle (bagolyféle) köznyelvi elnevezése is”. A beBÁBozódott hernyó PILLANGÓként születik újjá, hiszen a Mátka feletti felhőalakú részlet „Carrouges számára gigászi hernyó, annak az éjjeli lepkének a korábbi alakja, amely maga a Mátka” (Paz 28, 36). Éppígy Max Ernst *Loplop*-kollázsain a fűzők, gipszek vagy ORTOPÉDIAi segédeszközök szorításában szenvedő automaták LEPKEként szabadulnak ki (Spies 1991/b, 58). Ha Sophie Täuber kapcsán is érvényesnek tekintjük Hannah Höch értelmezőjének azon gondolatát, miszerint táncának kifejlesztésében szerepe lehetett annak, hogy az általa készített MARIONETTEk mozgólatait tanulmányozta, akkor korántsem tűnik véletlennek, hogy Rudolf von Laban tanítványait Hans Richter egy helyütt „Ensor PILLANGÓi”-nak nevezte (Richter 70). A főregből születő PILLANGÓ újabb alakváltozata Nietzsche KÖTÉLTÁNCOSának és Carrà REPÜLŐ HALának, Sophie Täuber egyik táncelőadását Hugo Ball hangkölteménye, *A csikóhal és a REPÜLŐ HAL* (Seepferdchen und Flugfische) kísérte (Bergius 372), bár az sem hagyható figyelmen kívül, hogy Ensor „PILLANGÓi” inkább rémisztőek, mint BÁJosak. Nem egyértelmű, hogy Richterben a belga festő melyik képét idézték fel Laban TÁNCOSai, de az

ÁLARC gyakori témája, a *Halott bűnök – a Halál uralma alatt* (Peches capiteaux – dominés par le mort) című színezett rajzán szárnyas HALÁLfej lebeg a tömeg fölött.

Hugo Ball leírása szerint: „A REPÜLŐ HAL és a tengeri csikó dalából célzatossággal és szálkákkal teli tánc lett, csupa szikrázó napsütés és metsző élesség”.<sup>84</sup>

Täuber Mary Wigmannal együtt tanult Laban tánciskolájában, de a Galerie Dadában bemutatott performansait nem az ő módszere inspirálta.

Laban „a test természetes mozdulataiban hitt, abban, hogy a táncot ne a zenei kompozíció keltse életre. Akaratlagosan távol tartotta magát minden hagyománytól, olyan tisztaságot akart elérni, melyet »abszolút« táncnak nevezett. Täuber előadásai a Galerie Dadában rendszerint egyéni rögtönzések voltak, melyeket gyakrabban adott elő dobpergés és verseket felolvasó kórus kíséretében, mint ezek nélkül. Tánc, dalok, recitálás képezték ennek az úgymond kevert médianak az összetevőit” (Riese Hubert 530).

Performansait hamar feladta, hogy festészetének szentelje magát, és nem dolgozta ki saját koreográfiai elméletét, ezért csak a kortársak visszaemlékezései alapján alkothatunk képet előadásairól. Mary Wigman áttetsző lebegésével szemben Sophie Täubert fellépésein maga vagy férje, Hans Arp által tervezett súlyos jelmez és MASZK burkolta be. A különös, idegenszerű, meghatározhatatlan álruhák „merek szoborszerűséget” kölcsönöztek neki, és mágikus hatással voltak a közönségre, akárcsak Hugo Ballnak az a jelmeze, melyet a *Karawane* felolvasásakor viselt a Cabaret Voltaire-ben. Tristan Tzara Täuber táncának „delíriumos idegenség”-ét és „örült szépség”-ét csodálta, Ball mozdulatainak természetét írta le *Menekülés az időből* (Die Flucht aus der Zeit) című feljegyzéseiben, Emmy Hennings pedig METAFIZIKAI mélységét emelte ki. „A testi reflexiókat a hangok, gongütések és nyelvi egységek idézték elő. A táncot absztraktnak nevezték, amennyiben nem követett semmilyen előre lefektetett zenei partitúrát vagy beosztást, semmilyen érzelmi narratívát; a gongütések felszabadították a test mozdulatait, nemcsak az izmokat hozták mozgásba, de az idegeket is felhergelték” (vö. Riese Hubert 531-532). Hans Arp egy Sophie táncáról írt költeményében összefüggéseket fedezett föl a festőnő esetje és a TÁNCOSnő teste által leírt geometrikus alakzatok között:

Táncolt és álmodott  
Háromszöget és négyszöget  
Négyszöget körben  
Kört a körben. (idézi: Kessler 67)

<sup>84</sup> Az idézetet Szalai Bori találta Erica Kessler tanulmányában (ld. Kessler)

1926-ban férjével Strassburgba utaztak, ahol Théo von Doesburggal közösen tervezték a Café Aubette belsejét. Az Aubette tánctereméhez készült terveiben is megjelenik a tánc hatása. Észrevehető a hasonlóság Mondrian *Fox-Trot*-sorozatával. Nem véletlen, hisz Mondrian, a geometrikus absztrakció jelentős képviselője, szintén lelkes TÁNCOS volt.<sup>85</sup> A francia poetológiában, Mallarmé vagy Valéry elméleti kísérleteiben is találkozhatunk a tánc művészetközi megközelítésével. Valéry 1936-os táncfilozófiájában a táncmozdulatok performatív szerepet nyernek, akár a szavak (Ruprecht 9). Alapvető különbség van a tánc mint az egyik legfizikaibb és az irodalom mint az egyik legelvontabb művészet között. Mégis írók és teoretikusok időről időre megpróbálták metaforikus kapcsolatokkal áthidalni ezt a távolságot: Valéry a költészet felolvasásának „verbális táncát” a hangokban és ritmusokban kereste, míg Mallarmé a balerinák *écriture corporelle*-jét csodálta.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Szalai Bori kézírata alapján

<sup>86</sup> Ruprecht Valéry *A tánc filozófiája* (Philosophie de la danse, 1936) és Mallarmé *Ballets* című rövid írására utal (Ruprecht xiii), de megemlíthető Valéry 1923-as dialógusa, *A lélek és a tánc* (L'Âme et la danse), illetve Mallarmé *Crayonné au théâtre* című esszéje is

## 5. A triádikus balett

### (Oskar Schlemmer és a német romantika)

„nem gép, nem absztrakció – mindig az Ember”  
(Oskar Schlemmer)

A Bauhaus színház néhány kiemelt sajátosságának áttekintése koncepcionális céllal került a felvázolt történet végpontjára. Oskar Schlemmer triádikus **BALETT**je időben az eddig tárgyalt művészeti tendenciákra következik, így valamilyen formában beépíti saját elképzeléseibe mind a futurizmus és a dada, mind Gordon Craig és a **METAFIZIKUS** festészet kísérleteinek tapasztalatát.<sup>87</sup> Mindeközben Schlemmer naplójában, leveleiben, esszéiben kifejtett nézetei a korábban bemutatott művészeknél sokkal egyértelműbben mutatják a német romantika hatását, ő teszi a legnyilvánvalóbb utalásokat erre a hagyományra.<sup>88</sup> Ugyanakkor, ha alaposabban szemügyre vesszük színházi gyakorlatát, akkor a folytonosság explicit, szerzői kijelentése ellenére törést és szakadást veszünk észre. Míg az őt megelőzően bemutatott irányzatok és művek olykor öntudatlanul is felmutatták a **GRÁCIÁ**t, addig a Bauhaus színpad éppen a német romantikára hivatkozva hazudtolja meg annak hagyományát. A futurizmusban és a dadában is keveredik a **GRÁCIA** és az unheimlich, de míg például Depero és Carrà életművében a kettő időben elkülönül egymástól, Schlemmernél soha nem választhatók külön, egyidőben akar megfelelni egymással össze nem egyeztethető elveknek.

A vélt szintézisteremtés igénye vezette Schlemmert, a „misztikus objektivitás” elméletének kidolgozása és egy ideális embertípus megalkotása során Paracelsustól Jakob Böhmén át a német romantikáig (Kleist, Hoffmann, Jean Paul, Brentano, Carus, Runge, Friedrich) sokaktól merített ihletet, de befolyásolta munkáit Schiller *A színház mint morális intézmény* című írása is – mindvégig a középut (Mittel) megtalálása jelentett számára kihívást (ld. Wick 263). Az elméleti kidolgozás és a festői vázlatok apollóni szellemiségére kellett következnie elképzelése szerint a dionüszoszi, **METAFIZIKUS** színháznak. Munkáit végigkísérte az a szándék, hogy megragadja

<sup>87</sup> Prampolinivel folytatott szakmai beszélgetéseket Schlemmer, ahol szóba kerülhetett Depero is, akiről a *Literarische Welt* 1927-ben egy esszét is megjelentetett (Berghaus 297). Diákjai tanulmányozták Laban lejegyző-rendszerét (Goldberg 113); Gordon Craigre és Chiricóra többször utal feljegyzéseiben.

<sup>88</sup> Schlemmer leveit és naplójegyzeteit a későbbiekben Roman C. Schlemmer (2005) szemelvénygűjteménye alapján idézem.

az emberi lényegét, erre irányuló programját Karin von Maur „antropocentrikus konstruktivizmus”-nak nevezte (Maur 1979, 106), amelyet korai munkáiban a geometrikus formák és az emberi alak szintéziseként képzelt el. 1915-ben már találhatók arra vonatkozó fejtegetések a naplójában, hogy a test egyes részei milyen mértani formával adhatók vissza: a formalizálás alapsémái „a mellkas négyzete, a has köre, a nyak hengere, a karok és combok hengere, a könyök-, a térd-, a váll-, a bokaízületek gömbje, a fej és szemek gömbje, az orr háromszöge, a vonal, mely összeköti a szívet és az agyat, a vonal, mely az arcot a látottakkal összeköti” (idézi: Wick 260). Bár ezeket a formákat összefüggésbe hozta **METAFIZIKUS** szimbólumokkal, ember iránti érdeklődése soha nem lépett túl a humanizmus korlátain.<sup>89</sup> Kandinszkijhez hasonlóan a szimbolikus és **METAFIZIKUS** jelentések foglalkoztatták, és a húszas évek elején a korábbi felszíniséget (Flähigkeit) a térélmény (Räumlichkeit) igénye váltotta fel, az alakok plasztikussá váltak és megjelent képein a perspektíva, mindez naplója tanúsága szerint az olasz **METAFIZIKUS** festészet tanulmányozására vezethető vissza. Bauhausbeli munkatársai és kritikusi a harmadik dimenzióhoz való visszatérését konzervativizmusként és a modernség elárulásaként értékelték – Schlemmer valójában a **METAFIZIKUS** és a klasszikus minőségek összehangolására törekedett (vö. Wick 262).

A Bauhaus színház kísérleteinek legsikeresebb, műfajteremtő előadásai a *Triadikus balettek* (Triadisches Ballett) voltak, melyet először 1922. szeptember 30-án mutattak be a stuttgarti városi színházban.<sup>90</sup> A **BALETT** neve a hármas szám szervezőelvét fejezi ki, „a hármas formává, színné és mozdulatná változtatja, a színpadi síkból teret, a mozgó testekből testmértant alkot”. Három **TÁNCOS**, két férfi és egy nő váltogatva összesen tizenkét táncot adott elő, három részletben: a sárga a játékos és burleszk, a rózsaszín a ünnepélyes és komoly, a fekete egy misztikus ábránd hangulatát idézte meg. Az alkotó a triadikus **BALETT**et kacér nőhöz hasonlította, „aki **VIDÁM** anélkül, hogy groteszkké válna, könnyedén érinti a megszokottat anélkül, hogy szerelembe esne a kicsinyességgel, végül anélkül anyagtalanítja el a testeket, hogy okkulttá válna” (Schlemmer 2005, 168-169). A táncot Paul Hindemith gépzongorára

<sup>89</sup> 1928-29-ben tartott Bauhaus-előadásaiából készült a *Der Mensch*-kötet (angolul: Schlemmer 1971)

<sup>90</sup> A Jean Paul *Siebenkäs*jéből kölcsönzött Walter Schoppe művésznévét használó Schlemmer mellett Elsa Hotzel és Albert Berger mutatta be a produkciót.

HANGSZERelt kompozíciója kísérte, „amely megfelelt a sztereotipikus táncstílusnak, a zene a jelmezek és a test matematikai és mechanikai körvonalainak párhuzamaként szolgált. Továbbá a TÁNCOSok babaszerűsége megfelelt a zenedobozszerű muzsikának” (Goldberg 111-112). Schlemmer elméleti fejtegetéseiben nagy hangsúlyt fektetett a színpadi tér kialakítására, a sík geometriájától a tér sztereometriájához kívánt eljutni. A kubisztikus térbe „láthatatlan vonalháló” szövi bele a testet.

„Az organikus ember törvényei bensejének láthatatlan funkcióiban rejlenek: a szívverésben, a vérkeringésben, a légzésben, az agy és az idegrendszer tevékenységében. Ha ezek meghatározó erejük, akkor az ember a centrum, akinek mozgásai és kisugárzásai imaginárius teret alkotnak. A kubisztikus-absztrakt tér csupán ennek a fluidumnak horizontális, vertikális váza” (Schlemmer 1978, 14-15).

A test és a tér kapcsolatát érzékeltető vázlatok emlékeztetnek egy hálója közepén áldozatára váró pókra, ezáltal Schlemmer TÁNCOSa felidézi Täuber rovarBÁBjait és Duchamp darázskirálynőjét, de a BÁBból kifejlődő PILLANGÓ képzetével szemben a pókhoz baljóslatú érzések társulnak.

Schlemmer BALETTe nem BÁBsínház volt, emberekkel dolgozott, a mechanikus mozdulatokat a súlyos jelmezek idézték elő, melyek korlátozták a TÁNCOSokat a spirális mozgásokban. A 30-as években a produkció inkább a varieté műfajához és a komikus BALETThez közeledett (Schlemmer 2005, 191), de az ember MARIONETTszerűségével más performanszokban is kísérleteztek Schlemmer és tanítványai. Kurt Schmidt 1923-ban *Mechanikus balettet* (Mechanisches Ballett) tervezett, melyben „az absztrakt, mozgatható, az ábécé betűivel azonosított figurákat a TÁNCOSok hordozták, ezzel táncoló automaták illúzióját keltették”; Xanti Schawinsky 1924-es *Cirkuszában* BÁBállatokat mozgattak emberek, Schlemmer *Lépcsőtánc* (Treppentanz) című előadásában 1926-27-ben pedig Weininger Andor utánozta egy MARIONETT mozdulatait (Goldberg 107-110); figyelemre méltó az 1926-ban, a magdeburgi városi színházban Schlemmer díszlet- és jelmezterveivel bemutatott Bartók Béla-táncjáték, a *Fából faragott királyfi* is, melyben a királyfi széles és szögletes faÁLARCot, mellén és combjain kocka- és

hengerelemeket viselt, ezekkel az illesztékekkel mozgása ugyancsak **BÁB**szerűvé vált (Schlemmer 2005, 175).

Az *Ember és műfigura* (Mensch und Kunstfigur) című 1925-ben, Dessauban készült írásból Schlemmer **MARIONETT**-elméletének lényeges sajátosságait ismerhetjük meg. A „Kunstfigur” szó Clemens Brentano neologizmusa, melyet a *Gockel, Hinkel és Gackeleia* című elbeszélésében alkotott meg, a mese sokszor ismétlődő mondókájában ezt a műfigurát megkülönböztetik a babáktól,<sup>91</sup> és „nincs olyan tragikus jellege, mint Kleist **MARIONETT**jének; inkább a tragikumtól megszabadított Új Embert testesíti meg” (Schlemmer 2005, 172). A cím Brentano teremtményét idézi, magában a szövegben Kleist **BÁB**jairól és Hoffmann automatáiról is olvashatunk:

„Az embernek az a törekvése, hogy megszabaduljon kötöttségétől, és mozgási szabadságát a természeti határok fölé emelje, az organizmust a mechanikus műfigurával helyettesítette: az automatával és a **MARIONETT**el. Az egyiket Heinrich von Kleist, a másikat E. T. A. Hoffmann énekelte meg. Gordon Craig, az angol színpadi reformer ezt követelte: »A színházat meg kell tisztítani a színésztől, s a színész helyét egy élettelen lénynak – nevezetesen a **SZUPERMARIONETT**nek – kell átvennie»; az orosz Brjuszov pedig ezt követelte: »A színészt rugós **BÁBU**val kell pótolni, amelybe egy gramfont építettek.« (Schlemmer 1978, 18).

A Kleist-szöveg aprólékos ismeretére utal Schlemmer azon megjegyzése, hogy a sebészeti művétagok fejlődésének köszönhetően „a **METAFIZIKAI** szempontból való alakítás lehetőségei rendkívüliek” (Schlemmer 1978, 18), de mégis némi felszínességgel egybemossa Kleist **MARIONETT**jét Hoffmann automatáival, Gordon Craig **ÜBERMARIONETT**jét Brjuszov „rugós **BÁBU**jával”, és mindezeket Brenatno „Kunstfigur”-jával, vagy írásának egy másik pontján az alakváltozatok sorába beilleszti „az emberfeletti embert vagy a képzelt alakot” (Schlemmer 1978, 12). A tökéletes mechanizmus példaként későbbi naplójában is többször utal Kleist esszéjére (pl. Schlemmer 2005, 174), de a művészet szükségszerű mesterkéltségének bizonyosságával mégis Hoffmann *Fantáziadarabjait* tekintette szemléletesebb példának (Schlemmer 2005, 167). Ez a keveredés elbizonytalanít azt illetően, mennyire vehetjük komolyan Rainer K. Wick feltételezését, miszerint Schlemmer azért került közel Kleist esszéjéhez, mert „a **GRÁCIA**

---

<sup>91</sup> „Keine Puppe, es ist nur/ Eine schöne Kunstfigur,/ Nach der Uhr und nach der Schnur./ Und ein Mäuschen von Natur.” (Brentano meséjében az egérkirálynő változik műfigurává)



veszélyeztetettségének ott felmerülő problémáját az elmélkedő tudatosságon keresztül mint sajátját ismerte fel” (Wick 264). A fogalmak egybemosódása akkor lép át felszínezésből ellentmondásba, amikor a „Kunstfigur” Schiller ideológiájától támogatva hátrál vissza a humanizmus közhelyeihez: „a kultusz és a színház között helyezkedik el »a színpad mint morális intézmény«” (Schlemmer 1978, 8). Schiller mannheimi előadásának felelevenítése – a *mannheim* mint *unheim(lich)* szójátékára is okot adva – annak a tendenciának a nyoma Schlemmer művészetében, mely a **METAFIZIKA** igényét a Bauhaus szocialista utópiája felé torzíja:

„a minden körökből és égtájakról és rendekből való emberek, lerázva a műviség és a divat minden bilincsét, kiszakadva a sors minden szorongatásából, egyetlen mindent átható együttérzésben testvériesülve, s újra egyetlen nemzetséggé feloldódva, elfelejtik önmagukat és a világot, s közelednek égi származásukhoz. Minden egyes ember élvezi mindenki elragadtatását, mely felerősödve és megszépülve sugárzik vissza rá száz szempárból, s szívében egyetlen érzés van már csupán: érzi, hogy *ember*” (Schiller 21-22).

S azoknak, akiknek az öröm helyett sirva kell elfutniuk, Schlemmer tudára adja, jobb, ha önként vállalják sorsukat: „mivel a proletárdiktatúra eszménye az emberiség eszménye, és mivel a tömegek, mellyel útjára indul, létező tömegek – így érthető az orosz színház történelmi fontossága. Schiller szövege, *A színház mint morális intézmény* új értelmet nyer” (Schlemmer 2005, 175).

A harmincas évek elején a korábban említett kísérleteket szinte letagadva a Bauhaus színház mestere kijelentette:

„Soha nem csináltam »mechanikus **BALETT**«-et [...] A **MARIONETT**ek mechanikája is viszonylagos, mert ezek nem olyan automaták, mint E.T.A. Hoffmann Olimpiája, hanem az emberi kéz közbenjárása kell a mozdulatok létrehozásához” (Schlemmer 2005, 188).

Ha Schiller morális színpada felől vesszük újra szemügyre munkáit, akkor minden elveszíti varázsát. A **MASZK**ok és jelmezek szerepe a sztereotípiák és prototípusok kialakítása, mivel a **MARIONETT** „a test formáinak tipizálása” (Schlemmer 1978, 16). Gropius elképzeléseinek megfelelően, aki a Bauhaust a szocializmus katedrálisaként álmodta meg, az „ember ezekben a táncokban »nem mint az egyéni kifejezés hordozója jelenik meg, hanem – egységes trikóban és **ÁLARC**ban – egy bizonyos magatartásforma prototípusa a színpad formai elemeivel szemben« [...] Schlemmer ezen az úton jutott el az ember és **BÁBU**, valóságos ember és mesterséges figura szintéziséhez, lényegében ugyanahhoz, amihez – más módon – egy másik nagy

alkotó, Charlie Chaplin” (Droste 158).<sup>92</sup> Vagyis végső soron Kleist szellemiségével ellentétben „Schlemmer a »ténylegesen mechanikust« egy »biztos harmonikus közép« javára szigorúan kerülte, és az embert soha nem adta fel” (Wick 274).

## Mutatók

### Képjegyzék

Balla, Giacomo

*Az automobil sebessége* (Velocità d’automobile), 1912

*Egy labdarúgó dimanizmusán* (Dinamismo di un foot-baller), 1913

Blake, William

*Albion tánca* (Dance of Albion, másik címváltozat: Glad day, Albion Rose),

1794, akvarell, London, British Museum

Carrà, Carlo

*Anya és gyermek* (Madre e figlio), 1917, olaj, vászon, Milano, Emilio Jesi

*Az elvarázsolt szoba* (La camera incantata), 1917, olaj, vászon, Milano,

Pinacoteca di Brera

*A metafizikus Múza* (La musa metafisica), 1917, olaj-vászon, Milano, Emilio

Jesi

*A nyugat leánya* (La figlia dell’ovest), 1919, olaj, vászon, Düsseldorf,

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

*A nyugati lovag* (Il cavaliere occidentale), 1917, olaj, vászon, Milano, G.

Mattolini

*Antigrazioso*, 1916, olaj, vászon, magángyűjtemény

*A piros lovag* (Il cavaliere rosso), 1913, olaj, vászon, Milano, Cimac

*A jelenések oválisa* (L’ovale delle apparizioni), 1918, olaj, vászon, Róma,

Galleria Nazionale d’Arte Moderna

*Az építő fia* (Il figlio del costruttore), 1917-21, olaj, vászon, Milano, R. Jucker

*Magány* (Solitudine), 1917, olaj, vászon, Zürich, Giedion

*Penelopé* (Penelope), 1917: olaj-vászon, Milano, Frua

De Chirico, Giorgio

---

<sup>92</sup> Az érzelmes Chaplinnal szemben a marionettekhez Buster Keaton figurája állt közelebb, mely Beckett-re is hatást gyakorolt (ld. Essif 186, Szegedy-Maszák 319-344)

*A csendes szobor* (La statue silenziosa), 1913, olaj, vászon, Düsseldorf,  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

*A gyermek agya* (Le Cerveau de l'enfant), 1914, olaj, vászon, Stockholm,  
Moderna Museet

*A jövődömondó jutalma* (La récompense du dévin), 1913, olaj, vászon,  
Philadelphia, Museum of Art

*A látnok* (Il profeta), 1914/15, olaj, vászon, New York, Moma

*A nagy metafizikus* (Il grande metafisico), 1917, olaj, vászon, New York, Moma,  
Goodwin

*Az orákulum rejtélye* (L'enigma dell'oracolo), 1909, olaj, vászon,  
magángyűjtemény

*A tájképfestő* (Il pittore paesista), 1930 körül, olaj, vászon, magángyűjtemény

*A tavasz kettős álma* (Doppio Sogno di Primavera), 1915, olaj, vászon, New  
York, Moma

*A tékozló fiú* (Il figlio prodigo), 1922, tempera, vászon, Mainland, Civico Museo  
d'Arte Contemporanea

*A végerszerűség rejtélye* (L'enigma della fatalità), 1914, olaj, vászon, Basel,  
Kunstmuseum

*Egy őszi délután rejtélye* (L'enigma di un pomeriggio d'autunno), 1909, olaj,  
vászon, magángyűjtemény

*Egy utca misztériuma és melankóliája* (Mistero e melanconia di una strada),  
1914, olaj, vászon, New Canaan, Resor

*Hektór és Andromaché* (Ettore ed Andromaca), 1917, olaj, vászon, Milano,  
Gianni Mattioli

*Két nővér. A zsidó angyal* (Le due sorelle. L'angelo ebraico), 1915, olaj, vászon,  
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

*Metafizikus enteriőr nagy épülettel* (Interno metafisico con grande officina),  
1916, olaj, vászon, Stuttgart, Staatsgalerie

*Nyugtalanító múzsák* (Le muse inquietanti), 1917, olaj, vászon, Milano,  
Fondazione Gianni Mattioli

*Ott lesznek... az üvegkutya* (J'irai... Le chien de verre), 1914, olaj, vászon,  
magángyűjtemény

*Oroszlán és gladiátorok* (Lion et gladiateurs), 1927, olaj, vászon, Detroit,  
Institute of Arts

*Szerelmes dal* (Il canto d'amore), 1913, olaj, vászon, New York, Rockefeller  
*Trubadúr* (Il trovatore), 1917, olaj, vászon, Milano, magángyűjtemény

Ensor, James

*Halott bűnök – a Halál uralma alatt* (Peches capiteaux – dominés par le mort),  
1904, színezett rajz, kollekcio: Thomas és Lore Firman

Ernst, Max

*Elefant Celebes*, 1921, olaj, vászon, London, Tate Gallery  
*Legyen divat – vesszen a művészet* (Fiat modes – pereat ars), 1919, litográfia,  
Zürich, Kunsthaus  
*Lemerülés a víz alá* (Aquis Submersus), 1919, olaj-vászon, Frankfurt,  
Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie

Klinger, Max

*Keresztrefeszítés* (Die Kreuzigung Christi), 1888-91, olaj, vászon, Leipzig,  
Museum der bildenden Künste  
*Parafrázisok egy kesztyű megtalálásáról* (Paraphrase über den Fund eines  
Handschuh), Opus VI, 1881, grafikaciklus, Leipzig, Museum der  
bildenden Künste

Morandi, Giorgio

*Metafizikus csendélet* (Natura morta metafisica), 1918, olaj, vászon, Milano,  
R. Jucker

Redon, Odilon

*A szem, mint végtelenbe törő különös léggömb* (L'Oeil, comme un ballon bizarre  
se dirige vers l'infini), 1882, lithográfia, kiadó : G. Fischbacher, Párizs  
*Küklopsz* (Cyclops), 1914, olaj, vászon, Otterlo, Hollandia, Kroller-Muller  
Museum

Sherman, Cindy

*Cím nélkül # 263* (Untitled), 1992, fénykép, az American Fund kölcsönözte a  
Tate Gallerynek (courtesy: Peter Norton)  
*Cím nélkül # 302* (Untitled), 1993, fénykép, courtesy: a művész és a Metro  
Pictures

Uccello, Paolo

*Szent György és a sárkány* (San Girgio e il drago), 1439-40, tempera, fa, Párizs,  
Musée Jacquemart-André

*Szent György és a sárkány* (San Girgio e il drago), 1455-60, tempera, vászon,  
London, National Gallery

### Irodalomjegyzék

- Acín, Jovica (1999) *Sade apoklipsisze. Vázlatok az isteni márkiról*, (ford.) Radics Viktória. Budapest: Kijárat
- Adorno, Theodor W. (1998) *Beethoven. The Philosophy of Music*, (ed.) Tiedemann, Rolf, (trans.) Jephcott, Edmund. Cambridge: Polity Press
- Angelini, Franca (2001<sup>2</sup>) *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Roma: Laterza e Figli
- Arich de Finetti, Diego (1992) „Prampolini teorico e publicista. L’affermazione dell’artista tra il 1912 ed il 1925”, in: *Prampolini dal futurismo...*, 38-55.
- Attolini, Giovanni (1996) *Gordon Craig*. Roma-Bari: Laterza
- Baldacci, Paolo – Schmied, Wieland (hrsg.) (2001) *Die andere Moderne. De Chirico, Savinio*. München: Hatje Cantz
- Ball, Hugo (1998) „Menekülés az időből”, (ford.) Beke László, in: Beke László (szerk.) *Dadaizmus antológia...*, 19-29.
- Barraut, Jean-Louis (1951) *Reflections on the Theatre*, transl. by Barbara Wall, London: Rockliff
- Barthes, Roland (1990) „The Plates of the Encyclopedia”, in: Uő. *New Critical Essays*, (transl.) Howard, Richard
- Behler, Constantin (1997) „»Valami láthatatlan és felfoghatatlan erő«? Kleist, Schiller, De Man és az esztétika ideológiája”, (ford.) Nádori Lidia, *Enigma* 5: 99-110.
- Beke László (szerk.) (1998) *Dadaizmus antológia*. Budapest: Balassi
- Belting, Hans (2003) *Képtantropológia. Képtudományi vázlatok*, (ford.) Kelemen Pál. Budapest: Kijárat
- Belli, Gabriella – Guzzo Vaccarino, Elisa (a cura di) (2005) *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano: Skira
- Benkő Krisztián (2009) „Grácia és öngyűlölet (Ungvárnémeti Tóth László: *Nárcisz vagy a gyilkos ön-szeretet*)”, in: Uő. *Önkívület. Olvasónapló a magyar romantikáról*. Pozsony: Kalligram, 117-148.
- Bentivoglio, Leonetta (2005) „Danza e futurismo in Italia (1913-1933)”, in: Belli,

- Gabriella – Guzzo Vaccarino, Elisa (a cura di) *La danza delle avanguardie...*, 139-145.
- Berger Jr., Harry (2002) „Sprezzatura and the Absence of Grace”, in: Castiglione, Baldesar *The Book of the Courtier...*, 295-307.
- Berghaus, Günter (1998) *Italian Futurist Theatre*, Oxford: Clarendon Press
- Bergius, Hanne (2005) „Dada as »Buffoonery and Requiem at the Same Time«”, in: Lewer, Debbie (ed.) *Post-Impressionism to World War II*. (Blackwell Anthologies in Art History). Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell 366-381.
- Bernauer, James SJ (1999) „Cry of Spirit”, in: Foucault, Michel, *Religion and Culture...*, xi-xviii.
- Bernstein, David –Rockwell, John (2008) *The San Francisco Tape Music Center: 1960s Counterculture and the Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press
- Bigongiari, Piero (1970) „Tra ordine cosmico e ordine storico”, in: Carrà, Massimo (apparatici critici e filologici) *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*. Milano: Rizzoli, 5-10.
- Bindman, David (1982) *William Blake. His Art and his Times*. The Yale Center for British Art, The Art Gallery of Ontario
- Blunt, Anthony (1959) *The Art of William Blake*, London: Oxford University Press
- Bohn, Willard (1975) „Apollinaire and De Chirico: The making of the Mannequins”, in: *Comparative Literature*, Vol. 27, No. 2, 153-165.
- Boschiero, Nicoletta (1988) „Depero, der Körper, die Schrift”, in: Fagiolo dell’Arco, Maurizio – Boschiero, Nicoletta (Hrsg.) *Depero...*, 221-225.
- Bottini, Luciano (1999) *Storia del teatro italiano 1900-1945*. Milano: Il Mulino
- Briganti, Giuliano – Coen, Ester (a cura di) (1979) *La pittura metafisica. Catalogo della mostra*. Venezia: Neri Pozza
- Burke, Edmund (2008) *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és szépről való ideáink eredetét illetően*, (ford.) Fogarasi György. Budapest: Magvető
- Campanini, Paola (1993) „Il ‘mondo meccanico’ di Fortunato Depero. Storia e utopia dei Balli Plastici”, *Ariel*, n. 2-3, 1993, pp. 295-321.
- Canguilhem, George (1994) [1967] „The death of man, or exhaustion of the cogito?”, (transl.) Porter, C., in: Gutting, Gary (ed.) *The Cambridge Companion...*, 71-91.
- Carollo, Sabrina (2004) *I futuristi. La storia, gli artisti, le opere*. Firenze-Milano: Giunti
- Carrà, Carlo (1978) *Tutti gli scritti*, a cura di Carrà, Massimo. Milano: Feltrinelli

- Carrà, Massimo (1967) *Carrà. Tutta l'opera pittorica. Vol I. 1900-1930*. Milano: Annunciata
- Carrà, Massimo – Waldberg, Parick (1968) *Metafisica*. Milano: Mazzotta
- Carrà, Massimo (apparatici critici e filologici) (1970) *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*. Milano: Rizzoli
- Carrette, Jeremy R. (1999) „Prologue to a Confession of the Flesh”, in: Foucault, Michel, *Religion and Culture...*, 1-49.
- Castiglione, Baldesar (2002) *The Book of the Courtier: The Singleton Translation*. Ed. Daniel Javitch. New York: Norton
- Chambers, Iain (2001) *Culture after humanism. History, culture, subjectivity*. London, New York: Routledge
- Charron, Pierre (1801) *De la sagesse: trois livres*. Paris: Frantin
- Cixous, Hélène (1974) „Les marionettes: lecture de Kleist – le dernier chapitre du monde”, in: Uő. *Prénoms de personne*. Paris: Seuil, 127-152.
- Coen, Ester (a cura di) (2003) *Metafisica*. Milano: Electa
- Cole Sloane, Mary (1974) „Emblem and Meditation: Some Parallels in John Donne's Imagery”, in: *South Atlantic Bulletin*, Vol. 39, 2., 74-79.
- Craig, Edward Gordon (ed.) (1908-1929) *The Mask*
- Craig, Edward Gordon (ed.) (1918-19) *The Marionette to-night*
- Craig, Edward Gordon (1899) *Book of Penny Toys*. Hackbridge: Surrey
- Craig, Edward Gordon (1905) *The Art of Theatre*, Edinburgh–London: T. N. Foulis
- Craig, Edward Gordon (1911) *On the Art of Theatre*, London: William Heinemann
- Craig, Edward Gordon (1913) *Towards a New Theatre. Forty Designs for Stage Scenes with Critical Notes*, London–Toronto: J. M. Dent & Sons
- Craig, Edward Gordon (1913) *A Living Theatre. The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask. Setting forth the aims and objects of the movement and showing by many illustrations*, Firenze: Arena
- Craig, Edward Gordon (1971) *Il mio teatro*, a cura di e con trad. Di Marotti, Ferruccio. Milano: Feltrinelli
- Craig, Edward Gordon (1977) *On movement and Dance*, ed. by Arnold Rood, New York: Dance Horizons
- Craig, Edward Gordon (1980) *Il trionfo della marionetta. Testi e materiali inediti*, traduzione e cura di Siniscalchi, Maymone. Roma: Officina
- Craig, Edward Gordon (1994) „A színész és az Übermarionett”, (ford.) Szántó Judit,

- Színház* 1994/9., 34-45.
- Crescentini, Claudio (2000) *Melancolico De Chirico 1905-1935*, presentazione di Maurizio Calvesi, Roma: Lithos
- Czobor Ágnes (1938) *Marinetti és a futurizmus*. Budapest: Pázmány Péter Tudományegyetem, Olasz Intézet
- Dahlhaus, Carl (1984) *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Dahlhaus, Carl – Miller, Norbert (1999) „»Dialogisierte Musik«. Wagners Mozart-Interpretation und die Grundlagen einer anti-wagnerisch Operästhetik”, in: Uő. *Europäische Romantik in der Musik*, Band 1., Oper und symphonischer Stil : 1770-1820. Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 601-609
- Danto, Arthur C. (2004) *Borotvaélen. Robert Mapplethorpe fényképészeti vívmányai*, (ford.) Varga Zsolt. Budapest: Enciklopédia
- Davies, Tony (1997) *Humanism*. London-New York: Routledge
- Dech, Jula (1980) „Marionette und Modepuppe, Maske und Maquillage – Beobachtungen am Frauenbild von Hannah Höch”, in: Adriani, Götz (hrsg.) *Hannah Höch. Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*. Köln: DuMont, 79-94.
- De Chirico, Giorgio (1971) „Max Klinger”, in: Carrà, Massimo (ed.) *Metaphysical Art*. London: Thames and Hudson, 97-136.
- De Chirico, Giorgio (1985) *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di Fagiolo, Maurizio. Torino: Giulio Einaudi
- Del Buono, Oreste – Frassa, Gherardo – Settembrini, Luigi (1987) *Gli Anglo-Fiorentini. Una storia d'amore*. Firenze: Edifir
- Deleuze, Gilles (1988) „On the Death of Man and Superman”, in: Uő., *Foucault*, (trans.) Hand, Seán. London, Mineapolis: University of Mineapolis Press, 124-132.
- De Man, Paul (1997) „Eszztétikai formalizálás: Kleist *Über das Marionettentheater*je”, (ford.) Beck András, *Enigma* 5: 80-98.
- Descartes, René (1994) *Elmélkedések az első filozófiáról*, (ford). Boros Gábor. Budapest: Atlantisz
- Dolce, Lodovico (1960) „Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino”, in: *Trattati d'arte dell Cinquecento fra Manierismo e Controriforma I.*, (a cura di) Barocchi, Paola. Bari: Laterza, 141-206.



- Donne, John (2007) *A szerelem istensége*. Szeged: Lazi
- Dózsai Mónika (1997) „Mechanisches Ding (Kleist *A marionettészínházról* című írásának interpretációiról)” *Enigma* 5: 54-78.
- Dreyfus, Hubert L. – Rabinow, Paul (1983<sup>2</sup>) *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press
- Droste, Magdalena (2003) *Bauhaus 1919-1933*, (ford.) Körber Ágnes. Budapest: Taschen, Vince
- Elsner, Norbert (2004) „Die erste war Olimpia. Hoffmanns Erzählungen von Puppen und Automaten”, in: Uő. – Frick, Werner (hrsg.) „*Scientia poetica*”. *Literatur und Naturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 193-225.
- Essif, Les (2001) „The (Post)modernist, (Hyper)subjectivist, Metaphysico-teatrical Perception of the Marionette: Über-, Meta-, Hyper-Marionettes of Nouveau Théâtre”, in: Uő. *Empty Figure on an Empty Stage: The Theatre of Samuel Beckett and His Generation*. Bloomington: Indiana UP, 185-192.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1987) „»Lo stupore del primordiale« Vita e opera di Carrà dal 1916 al 1920”, in: Mazzotta, Gabriele (ed.) *Carlo Carrà: Il primitivismo, 1915-1919*. Milano: Mazzotta
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio – Boschiero, Nicoletta (Hrsg) (1988) *Depero*. Milano: Electa, Museo d’Arte Moderna (Trento-Rovereto), Städtische Kunsthalle (Düsseldorf)
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1992) „De Chirico in Paris, 1911-1915”, in: Rubin, William (ed.) *De Chirico*. New York: MOMA, 11-34.
- Fagone, Vittorio (a cura di) (1996) *Carlo Carrà. La matita e il pennello*, Milano: Skira
- Fehér M. István (2005) *Sartre és Heidegger. A fenomenológiai ontológia kétféle elmélete* (előadás) <<http://www.c3.hu/~prophil/profi062/feher.html>>
- Felderer, Brigitte – Strouhal, Ernst (2004) *Kempelen – Zwei Maschinen*. Wien: Sonderzahl Verlag
- Felderer, Brigitte (Hrsg.) (2005) *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz
- Felderer, Brigitte – Strouhal, Ernst (2007) „Speaking without lips, thinking without brain. Kempelen Farkas beszélőgépe és sakkozó androidja”, in: Mélyi József (szerk.) *Kempelen – Ember a gépben....*, 37-43.
- Fer, Briony (1995) „Poussière/peinture. Bataille on painting”, in: Gill, Bailey Carolyn (ed.) *Bataille. Writing the sacred*. London, New York: Routledge, 154-171.

- Ferry, Luc – Renaut, Alain (1990) *French Philosophy of the Sixties. An Essay on Antihumanism*, (trans.) Cattani, Mary. Amherst: The University of Massachusetts Press
- Fossati, Paolo (1996) „Il poeta folle”, in: Fagone, Vittorio (a cura di) *Carrà. La matita...*, 73-86.
- Foucault, Michel (1977) „The Confession of the Flesh”, in: Uő. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings (1972-1977)*, (ed.) Gordon, Colin. New York: Random House, 194-228.
- Foucault, Michel (1988a) „The Minimalist Self”, in: Uő. *Politics, Philosophy, Culture. Interviews and Other Writings 1977-1984*, (ed.) Kritzman, Lawrence. New York, London: Routledge, 3-16.
- Foucault, Michel (1988b) „The Art of Telling the Truth”, (trans.) A. Sheridan, in: Uő. *Politics, Philosophy, Culture. Interviews and Other Writings 1977-1984*, (ed.) Kritzman, Lawrence. New York, London: Routledge: 86-95.
- Foucault, Michel (1990) *Felügyelet és büntetés*, (ford.) Fázsy Anikó, Csűrös Klára. Budapest: Gondolat
- Foucault, Michel (1997a) „A szubjektum és a hatalom”, in: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor sk. – Odorics Ferenc (szerk.) *Testes könyv II*. Szeged: Ictus, 267-292.
- Foucault, Michel (1997b) *The Politics of Truth*, (ed.) Lotringer, Sylvère. New York: MIT, Semiotext(e)
- Foucault, Michel (1999a) „Az emberi természetről: igazságosság kontra hatalom”, in: Uő. *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, (szerk.) Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 201-239.
- Foucault, Michel (1999) *Religion and Culture*, (ed.) Carrette, Jeremy R., Manchester: Manchester UP
- Foucault, Michel (2000) *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, (ford.) Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris
- Foucault, Michel (2001) *A tudás archeológiája*, (ford.) Perczel István. Budapest: Atlantisz
- Földényi F. László (1997) „El innen, erről az unalmas földről” *Enigma* 5: 130-138.
- Földényi F. László (1999) *Heinrich von Kleist. A szavak halójában*. Pécs: Jelenkor
- Földényi F. László (2003) „Az erotika színpadán (Heinrich von Kleist: A marionettszínházról)”, in: Uő. *A gömb alakú torony*. Pécs: Jelenkor, 174-186.
- Földényi F. László (2008) *Az Ész álma*. Pozsony: Kalligram

- Freud, Sigmund (1998) „A kísérteties”, in: Bókay Antal – Erős Frenc (szerk.) *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Filum, 65-82.
- Freud, Sigmund (2003) *The Uncanny*, (ford.) McLintock, David. London: Penguin Books
- Genet, Jean (1992) *A tolvaj naplója*, (ford.) Györfy Miklós. Budapest: Holnap
- Genette, Gérard (2006) *Metalepszis. Az alakzattól a fikciógig, (ford.) Z. Varga Zoltán*. Pozsony: Kalligram
- Giddens, Anthony (1994) „From Marx to Nietzsche? Neo-Conservatism, Foucault, and Problems in Contemporary Political Theory”, in: Smart, Barry (ed.) (1994) *Michel Foucault: A Critical Assessments...*, Vol. I., 147-164
- Gimferrer, Pere (1989) *Giorgio De Chirico*. Aurel Bongers Recklinghausen
- Goldberg, Roselee (2001) *Performance art: From Futurism to the Present*. London: Thames&Hudson
- Gorla, Marina – Leydi, Roberto (1980) „Primo saggio di un dizionario biografico dei burattinai, marionettisti e pupari italiani”, in: *Burattini Marionette Pupi*, (catalogo della mostra). Milano: Silvana Editoriale
- Graham, Ilse (1997) „A bábuk teológiájáról: *Über das Marionettentheater*”, (ford.) Sajó Sándor, *Enigma* 5: 111-124.
- Grewe, Andrea (2001) „Der Schriftsteller Alberto Savinio”, in: Baldacci, Paolo – Schmied, Wieland (hrsg.) *Die andere Moderne...*, 129-137.
- Gundolf, Friedrich (1922) *Heinrich von Kleist*. Berlin: Georg Bondi
- Gutting, Gary (ed.) (1994) *The Cambridge Companion to Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press
- Halperin, David M. (1997) *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford: Oxford UP
- Hannavy, John (ed.) (2008) „Johann Carl Enslen”, in: *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Vol. I., New York: Routledge, 491-493.
- Haughton, Hugh (2003) „Introduction”, in: Freud, Sigmund, *The Uncanny...*, vii-lx.
- Heidegger, Martin (1994) [1946] „Levél a »humanizmusról«”, (ford.) Bacsó Béla, in: *Uő. „...költőien lakozik az ember...” Válogatott írások*. Budapest-Szeged: T-Twins/Pompeji, 117-170.
- Heidegger, Martin (2004) *A metafizika alapfogalmai*, (ford.) Aradi László, Olaj Csaba. Budapest: Osiris

- Henahan, Donal (1985) „In San Francisco, Wagner's Siggfried”, *The New York Times* 1985. június 7.
- Hess, Hans (1985) *George Grosz*, New Haven–London: Yale University Press
- Hiley, David R. (1994) „Foucault and the Question of Enlightenment”, in: Smart, Barry (ed.) *Michel Foucault: A Critical Assessments*, Vol. I., 165-180.
- Hodson, Millicent (2005) *Nijinsky's Bloomsbury Ballet: Reconstruction of the Dance & Design for Jeux*. Hillsday, NY: Pendragon
- Hoffmann, E.T.A. (1960) *Válogatott zenei írásai*, (ford., szerk.) Várnai Péter. Budapest: Zeneműkiadó
- Hoffmann E.T.A. (1994) „Der Sandmann”, in: Uő. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 9-48.
- Hoffmann, E.T.A. (1996) „Az automaták”, (ford.) Halasi Zoltán, in: Uő. *Az elvesztett tükörkép története: novellák*, (szerk.) Halasi Zoltán. Budapest: Magvető, 195-231.
- Hoffmann, E. Th. A. (1997) *Az arany virágcserep, A homokember, Scudery kisasszony*, (ford.) Barna Imre et al. Budapest: Európa Diákkönyvtár
- Holzhey, Magdalena (2005) *Giorgio De Chirico 1888-1978. The Modern Myth*. Köln: Taschen
- Hulton, Pontus (ed.) (1986) *Futurismo & Futurismi*, Milano: Bompiani
- Ingram, David (1994) „Foucault and Habermas on the subject of reason”, in: Gutting, Gary (ed.) *The Cambridge Companion...*, 215-261.
- Isola, Gianni –Pedullà, Gianfranco (a cura di) (1993) *Gordon Craig in Italia*. Atti del convegno internazionali di studi, Campi Bisenzio, 27-29. Gennaio, 1989, Roma: Bulzoni
- Jákfalvi Magdolna (2001) *Alak, figura, perszonázs*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
- Jarry, Alfred (é. n.) *Az Übük*, (szerk.) Jákfalvi Magdolna. Budapest: Orpheusz, Fekete Sas
- Jentsch, Ernst (1906) „Zur Psychologie des Unheimlichen”, *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8, 22-23.
- Kempelen Farkas (1769) *Grundriß Zu einer Systematischen Landeseinrichtung des Temesvarer Banats*. Hofkammerarchiv Wien
- Kempelen Farkas (1989) *Az emberi beszéd mechanizmusa, valamint a szerző beszélőgépezének leírása*, (ford.) Mollay Károly. Budapest: Szépirodalmi

- Kessler, Erica (2000) „La danza di Sophie”, in: *Automi, marionette e ballerine nel Teatro d'avanguardia*. Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Ginevra-Milano: Skira, 2000, 61-69.
- Kleiner, Gerd (2000) „Anmut”, in: Barck, Karlheinz et al. (hg) *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd 1., Stuttgart und Weimar: Metzler
- Kleist, Heinrich von (1978) „Über das Marionettentheater”, in: Uő. *Werke und Briefe*, I-IV., Streller, Siegfried (hg.). Berlin-Weimar: Aufbau, 473-480.
- Kleist, Heinrich von (1995-98) *Összegyűjtött művei*, I-V. Pécs: Jelenkor
- Kofman, Sarah (1991) „The Double is/and the Devil. The Uncanniness of *The Sandman* (*Der Sandmann*)”, in. Uő. *Freud and Fiction*, (trans.) Wykes, Sarah. Oxford: Polity, 119-162.
- Kosztolányi Dezső (1994) *Összes versei*, I-II., Budapest: Unikornis
- Kreymborg, Alfred (1923) *Puppet Plays with a preface by Gordon Craig*, New York: Harcourt, Brace and Co.
- Kriegel, Blandine (2007) *Michel Foucault ma*, (ford.) Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap
- La Mettrie, Julien Offray de (1996) *Machine Man and Other Writings*, (trans., ed.) Thomson, Ann. Cambridge: Cambridge University Press
- Lacan, Jacques (1993) „A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója”, (ford.) Erdélyi Ildikó – Füžéressy Éva, *Thalassa* 4. 2., 5-11.
- Lavin, Maud (2001) „Hannah Höch's *From an Ethnographic Museum*”, in: Sawelson-Gorse, Naomi (ed.) *Women in Dada...*, 330-359.
- Lengyel Menyhért (1911) „Szent Sebestyén vértanúsága. D'Annunzio misztériuma” *Nyugat*, 1911.12.
- Lista, Giovanni (1992) „Prampolini scenografo”, in: *Prampolini dal futurismo...*, 108-143.
- Lista, Giovanni (1992) „La ricostruzione del Modellino del teatro magnetico”, in: *Prampolini dal futurismo...*, 196-200.
- Lista, Giovanni (2005) „La danza come performance individuale de Loie Fuller alle avanguardia” in: Belli, Gabriella – Guzzo Vaccarino, Elisa (a cura di) *La danza delle avanguardie...*, 59-76.
- Liotard, Jean-François (1988) *The Inhuman. Reflections on Time*. (trans.) Bennington, Geoffrey-Bowlby, Rachel. Stanford: Standord UP
- Lukach, John M. (1992) „De Chirico and Italain Art Theory, 1915-1920”, in: Rubin,

- Willaim (ed.) *De Chirico...*, 35-54.
- Lukács György (1946) „Schiller elmélete a modern irodalomról”, in: Uő. *Goethe és kora*. Budapest: Hungária, 79-112.
- Lukács György (1955) „Heinrich von Kleist tragédiája”, in: Uő. *Német realisták*. Budapest: Szépirodalmi, 17-39.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1960) *Teatro*, I-III., (a cura di) Calendoli, Giovanni. Roma: Vito Bianco Editore
- Marinetti, Filippo Tommaso (1962) „A futurizmus megalapítása és kiáltványa”, in: Szabó György (szerk., ford.) *A futurizmus*. Budapest: Gondolat, 131-140.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1983) *Teoria e invenzione futurista*, (a cura di) De Maria, Luciano. Milano: Arnoldo Mondadori Editore
- Markója Csilla (2003) *Mednyánszky László*. Budapest: Kossuth
- Marmoy, Charles Frank Albert (1958) „The 'Auto-Icon' of Jeremy Bentham at University College, London” *Medical History* 2.2. (April), 77-86.
- Marshall, James D. (1996) *Michel Foucault: Personal Autonomy and Education*. Dordrecht-Boston-London: Kluwer
- Maur, Karin von (1979) *Oskar Schlemmer*, Bd. 1: Monographie. München: Prestel-Verlag
- Maur, Karin von (1991) „Max Ernst and Romanticism”, in: Spies, Werner (ed.) *Max Ernst. A Retrospective...*, 341-350.
- Mazzotta, Gabriele (ed.) (1987) *Carlo Carrà: Il primitivismo, 1915-1919*. Milano: Mazzotta
- McCarren, Felicia (1998) *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford: Stanford UP
- McLuhan, Marshall (1968<sup>4</sup>) *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge & Kegan Paul
- McPharlin, Paul (ed.) (1929) *A Repertory of Marionette Plays*, New York: Viking
- Mélyi József (szerk.) (2007) *Kempelen – Ember a gépben*. Budapest: Mücsarnok
- Menke, Bettine (2000) *Prosopopiia. Stimme und Text bei Brentano, Kleist und Kafka*. München: Wilhelm Fink
- Miller, James (1994) *The Passion of Michel Foucault*. Jacksonville: Anchor
- Minges, Klaus (1996) „Sophie Täubers Marionetten zu »König Hirsch« im Museum Bellerive Zürich”, *Weltkunst*, 2958-2959.
- Monferini, Augusta (a cura di) (1994) *Carlo Carrà 1881-1966*. Milano: Electa

- Monferini, Augusta (1996) „Carrà: dall'arte popolare alla »realità metafisica«”, in: Fagone, Vittorio (a cura di) *Carlo Carrà. La matita e il pennello...*, 61-71.
- Müller-Tamm, Pia (2001) „Der »andere« De Chirico. Zur Rezeption des Werkes in den achtziger Jahren”, in: Baldacci, Paolo – Schmied, Wieland (hrsg.) *Die andere Moderne...*, 167-182.
- Nash, George (1967) *Edward Gordon Craig 1872-1966*, London: Her Majesty's Stationary Office
- Nikolchina, Miglena (2006) „The concave mirror. Notes on the parahuman in Kleist and Rilke” *Critique and Humanism Journal* 22: 75-92.
- Nietzsche, Friedrich (1989) *Versei*. Budapest: Európa
- Nietzsche, Friedrich (2000) *Így szólott Zarathustra*, (ford.) Kurdi Imre. Budapest: Osiris
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (2005) *Az Antikrisztus*, (ford.) Csejtei Dezső. Máriabesnyő, Gödöllő: Attraktor
- Norris, Christopher (1994) „»What is enlightenment?«: Kant and Foucault”, in: Gutting, Gary (ed.) *The Cambridge Companion...*, 159-196.
- Oettermann, Stephan (1990) „Johann Karl Enslen's Flying Sculptures” *Daidalos* 37, 15: 44-53.
- Orlowsky, Ursula (1988) *Literarische Subversion bei E.T.A. Hoffmann Nouvelles vom „Sandmann”*. Heidelberg : Carl Winter Universitätsverlag
- Orosz Magdolna (2006) „Az utáztott idegen nyelvű kézírás”. *Mű és alkotás E.T.A. Hoffmann elbeszéléseiben*. Budapest: Gondolat
- Pál József (1988) *A neoklasszicizmus poétikája*. Budapest: Akadémiai
- Palmieri, Giovanni (1987) *Invito a conoscere il futurismo*. Milano: Mursia
- Paret, Peter (1993) „Kleist and Clausewitz: A Comparative Sketch”, in: Uő. *Understanding War: Essays on Clausewitz and the History of Military Power*. Princeton: Princeton UP, 155-166.
- Passamani, Bruno (1988) „Depero und die Theatralik”, in: Fagiolo dell'Arco, Maurizio–Boschiero, Nicoletta (Hrsg.) (1988) *Depero...*, 210-217.
- Paz, Octavio (1990) *Meztelen jelenés (Marcel Duchamp)*, (ford.) Somlyó György, Csuday Csaba. Budapest: Helikon
- Phelan, Peggy (1997) *Mourning Sex: Performing Public Memories*. London: Routledge
- Plath, Sylvia (2002) *Versei*, (szerk.) Lázár Júlia. Budapest: Európa
- Plessner, Helmut (1982a) „Zur Anthropologie des Schauspielers”, in: Uő. *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*. Stuttgart: Philip Reclam,

146-163.

Poe, Edgar Allan (2001) „Von Kempelen felfedezése”, (ford.) Nemes Ernő, in: Uő. *Összes művei*. Budapest: Szukits, 260-264.

Poli, Francesco (1989) *La metafisica*, Roma-Bari: Laterza

Pound, Ezra (1996) *Machine Art & Other Writings. The Lost Thought of the Italian Years*, (ed.) Ardizzzone, Maria Luisa. Durham: Duke University Press

Prampolini dal futurismo all'informale (1992) (catalogo della mostra). Roma: Palazzo delle Esposizioni

Prampolini, Enrico (1992) „Scenografia futurista”, in: *Prampolini dal futurismo...*, 161-162.

Prevots, Naima (1985) „Zurich Dada and Dance: Formative Ferment” *Dance Research Journal* 17/1: 3-8.

Prosser MacDonald, Diane L. (1995) „Bound to the Back of a Tiger: Body as Site of Powe/Knowledge Practices”, in: Uő. *Transgressive Corporeality: The Body, Poststructuralism, and the Theological Imagination*. Albany, NY: SUNY Press, 55-85.

Rabinow, Paul (ed.) (1991) *The Foucault Reader*. London-New York: Penguin

Raine, Kathleen (1970) *William Blake*, London: Thames and Hudson

Révész Sándor (2008) „Az antimindenes. Márai Sándor használatáról és használhatatlanságáról”, *Beszélő*, 13.6.

Richlin, Amy (1997) „Foucault's *History of Sexuality*: A Useful Theory for Women?”, in: *Rethinking Sexuality: Foucault and Classical Antiquity*, (ed.) Larmour, David H. J.-Miller, Paul Allen-Platter, Charles. Princeton: Princeton University Press, 138-70.

Richter, Hans (1965) *Dada. Art and anti-art*, (trans.) Britt, David. London: Thames and Hudson

Riese, Hubert (2001) „Zurich Dada and its Artist Couples”, in: Sawelson-Gorse, Naomi (ed.) *Women in Dada...*, 516-545.

Rorty, Richard (1996) „Erkölcsei identitás és személyes autonómia: Foucault esete”, (ford.) Bujalos István, in: Uő. *Heideggerről és másokról*. Pécs: Jelenkor, 245-252.

Rubin, William (ed.) (1992) *De Chirico*. New York: Moma

Ruprecht, Lucia (2006) *Dances of the Self in Heinrich von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*. Surrey: Ashgate Publisher



- Safranski, Rüdiger (2000) „»Ah«, a világ – egy emberzivatár: Földényi László mesterművet írt Heinrich von Kleistről”, *Élet és irodalom*, 2000. március 31. (*Die Zeit*, 2000. január 13.)
- Safranski, Rüdiger (2002) *Nietzsche: A Philosophical Biography*, (ford.) Frisch, Shelley. New York: W.W. Norton & Co.
- Safranski, Rüdiger (2007) *Friedrich Schiller, avagy a német idealizmus felfedezése*, (ford.) Györffy Miklós. Budapest: Európa
- Salaris, Claudia (1992<sup>2</sup>) *Storia del futurismo. Libri giornali manifesti*. Roma: Riuniti
- Sauer, Lieselotte (1990) „Romantic Automata”, in: Hoffmeister, Gerhardt (ed.) *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes and Models*. Detroit: Wayne State University, 287-306.
- Sawelson-Gorse, Naomi (ed.) (2001) *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity*. London-Cambridge: The MIT Press
- Schiller, Friedrich (1879) „Über Anmut und Würde”, in: Uö. *Sämmtliche Werke*, Bd. IV., Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 454-467.
- Schiller, Friedrich (2005) *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, (ford.) Papp Zoltán, Mesterházi Miklós. Budapest: Atlantisz
- Schlemmer, Oskar (1971) *Man. Teaching Notes from the Bauhaus*, (ed.) Kuchling, Heimo, (trans.) Seligman, Janet. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press
- Schlemmer, Oskar – Moholy-Nagy László – Molnár Farkas (1978) *A Bauhaus színháza*, (ford.) Kemény István. Budapest: Corvina
- Schlemmer, C. Roman (2005) „Oskar Schlemmer e l’utopia della danza. Riflessioni in forma cronologica”, in: Belli, Gabriella – Guzzo Vaccarino, Elisa (a cura di) *La danza delle avanguardie...*, 161-197.
- Schmied, Wieland (1979) „La pittura metafisica e il suo influsso sulla nuova oggettività in Germania”, in: Briganti, Giuliano – Coen, Ester (a cura di) (1979) *La pittura metafisica...*, 27-32.
- Schneede, Uwe M. (1972) *The Essential Max Ernst*, London: Thames and Hudson
- Scholar, Richard (2005) *The Je-ne-sais-quoi in Early Modern Europe: Encounters with a Certain Something*. Oxford: Oxford UP
- Scot, C (1990) *The Question of Ethics: Nietzsche, Foucault, Heidegger*. Bloomington: Indiana UP
- Shapiro, Gary (2003) *Archeologies of Vision: Nietzsche and Foucault on Seeing and Saying*. Chicago: University of Chicago Press

- Simmel, Georg (1990) *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, (ford.) Berényi Gábor. Budapest: Atlantisz
- Smart, Barry (ed.) (1994) *Michel Foucault: A Critical Assessments*, Vol. I-VIII., London, New York: Routledge
- Sontag, Susan (1990) *Az AIDS és metaforái*, (ford.) Rakovszky Zsuzsa. Budapest: Európa
- Spies, Werner (ed.) (1991a) *Max Ernst. A Retrospective*. München: Prestel
- Spies, Werner (1991b) *Max Ernst. Collages. The Invention of the Surrealist Universe*, (trans.) Gabriel, John William. London: Thames and Hudson
- Szabó Dezső (1996) *Életeim* I-II., Budapest: Püski
- Szabó György (szerk., ford.) (1962) *A futurizmus*. Budapest: Gondolat
- Szegedy-Maszák Mihály (2007) *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony: Kalligram
- Tarnóczy Tamás (1989) „Kempelen Farkas”, in: Kempelen Farkas, *Az emberi beszéd mechanizmusa...*, 9-28.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2006) *History of Aesthetics*, vol. III., London-New York: Continuum
- Taxidou, Olga (1998) *The Mask: a periodical performance by Edward Gordon Graig*. Amsterdam: Harwood Academic Publisher
- Tisdall, Caroline (1971) „Historical Foreward”, in: Carrà, Massimo (ed.) *Metaphysical Art*. London: Thames and Hudson, 7-16.
- Török Ervin (2008) „A másik protézis(e?)” *Alföld* 59: 49-64.
- Tully, James (1999) „To Think and Act Differently. Foucault’s Four Reciprocal Objections to Habermas’ Theory”, in: Ashenden, Samantha-Owen, David (ed.) *Foucault contra Habermas. Recasting the Dialogue between Genealogy and Critical Theory*. London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage, 90-142.
- Vályi Gábor (2005) „Szonáták CD-íróra”, in: <<http://drumandbass.hu/cikk.php3?cid=779>>
- Vermes Katalin (2006) *A test éthosza. A test és a másik tapasztalának összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*. Budapest: L’Harmattan
- Viazzi, Glauco (1978) (a cura di) *I poeti del futurismo 1909-1944*. Milano: Longanesi&C
- Warhol, Andy (2004) *Filozófiája A-tól B-ig és vissza*, (ford.) Halász Péter. Budapest: Konkrét Könyvek
- Wick, Rainer K. (2000) *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*. Stuttgart: Hatje Cantz

- Winckelmann, Johann Joachim (1969) „Von der Grazie in Werken der Kunst”, Uő. *Werke*. Berlin – Weimar: , 48-56.
- Winckelmann, Johann Joachim (1978) „A műalkotásokban lévő gráciáról”, (ford.) Tímár Árpád, in: Uő. *Művészeti írások*, (vál.) Tímár Árpád. Budapest: Magyar Helikon, 77-87.
- White, Hayden (1994) „Foucault’s Discourse: The Historiography of Anti-Humanism”, in: Smart, Barry (ed.) *Michel Foucault...* Vol. III., 48-76.
- Whitesitt, Linda (1983) *The Life and Music of George Antheil, 1900-1959*. Ann Arbor: UMI Research Press
- Wittgenstein, Ludwig (1984) *Vermischte Bemerkungen*. Chicago: The University of Chicago Press
- Wood, Gaby (2003) *Edison’s Eve: A Magical History Of The Quest For Mechanical Life*. New York: Random House, Anchor Books
- Woolf, Virginia (2003) *Felvonások között*, (ford.) Tandori Dezső. Budapest: Európa
- Youngquist, Paul (2003) „Imperial Legs”, in: Uő. *Monstrosities. Bodies and British Romanticism*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 161-190.
- Zelle, Carsten (1995) *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart: Metzler